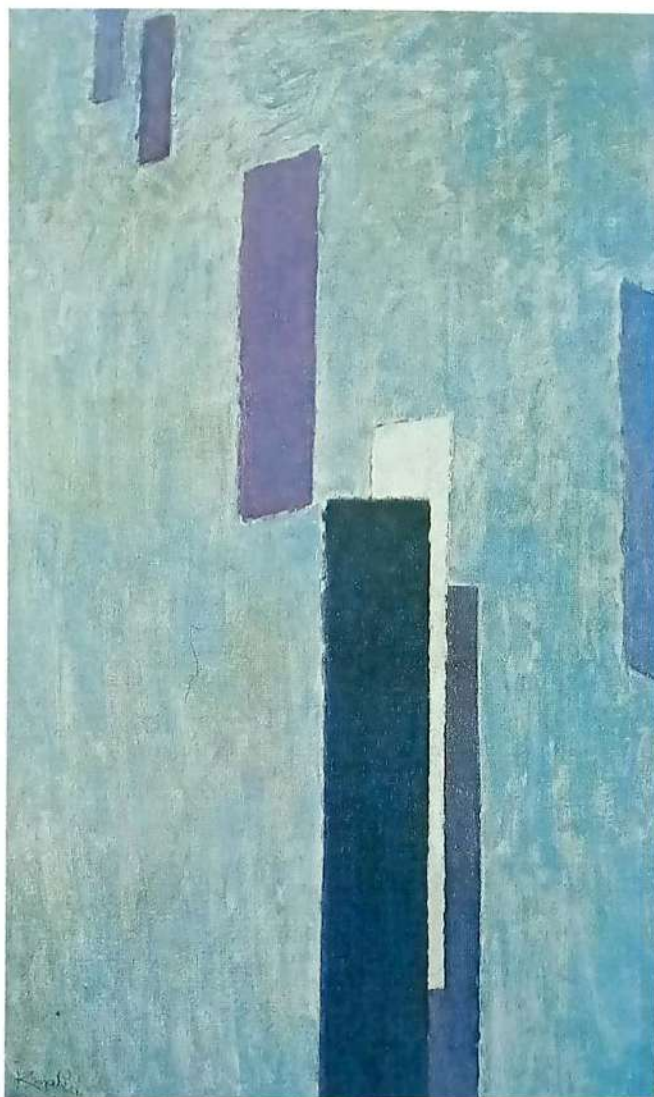


Paul Valéry

Estudios literarios



la bible de la Modernité
Visor

Estudios literarios reúne los textos —artículos, prólogos, conferencias, discursos— en los que Paul Valéry (1871-1945) se ocupó de poetas y novelistas, dramaturgos y «hombres de letras», motivos literarios, obras y tópicos. Como en los restantes volúmenes del autor publicados hasta ahora en *La balsa de la Medusa*, se sigue la edición de *Œuvres I (Bibliothèque de la Pléiade)*, establecida y anotada por Jean Hytier.

Valéry se ocupó de autores y obras muy diferentes. Entre todos, cabe destacar el conjunto de escritos dedicados a Stéphane Mallarmé, que constituyen por sí solos un verdadero volumen y ofrecen un análisis riguroso y ya clásico del poeta. Justo es mencionar también los estudios dedicados a Villon, a la poesía de San Juan de la Cruz, a Goethe y Voltaire, y no cabe duda de que el lector encontrará aportaciones fundamentales en textos a primera vista «menores», como aquellos en los que Valéry se ocupa de Huysmans, Verlaine, Verhaeren o Proust.

En portada:

F. Kupka, *Planos verticales I*, 1912, París, Pompidou.

La balsa de la Medusa

Estudios literarios

Traducción de
Juan Carlos Díaz de Atauri

JUAN PABLO ARANGO
-2004-

Paul Valéry

Estudios literarios

JUAN PABLO ARANGO / 04



la biblioteca de Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 64

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

© Éditions Gallimard, París, 1957
© de la presente edición, Visor Distribuciones, S. A., 1995
Tomás Bretón, 55 - 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-564-1
Depósito legal: M. 35.477-1995
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Índice

Villon y Verlaine	11
Pontus de Tyard	27
<i>Cánticos espirituales</i>	29
Variación sobre un pensamiento	42
A propósito de Adonis	58
Oración fúnebre por una fábula	78
Sobre Bossuet	81
Sobre Fedra mujer	83
Prólogo a las <i>Cartas persas</i>	91
Voltaire	100
Discurso en honor de Goethe	112
Stendhal	132
Victor Hugo, creador mediante la forma	158
Recuerdo de Nerval	165
Situación de Baudelaire	172
La tentación de (Sant) Flaubert	185
Stéphane Mallarmé	191
<i>Le coup de dés</i> (La tirada de dados)	194
Última visita a Mallarmé	202
Carta sobre Mallarmé	205
Le decía yo una vez a Stéphane Mallarmé	214
Stéphane Mallarmé	229
A modo de prólogo	251
Sobre la existencia del simbolismo	257
Mallarmé	274
El trayecto de Verlaine	278
Agradecimiento a la Academia francesa	282
Durtal	307
Recuerdo de J. K. Huysmans	317
Discurso sobre Émile Verhaeren	320

Discurso sobre Henri Bremond	327
Homenaje a Marcel Proust	333
Recuerdos literarios	338

Villon y Verlaine

Nada más fácil, ni más natural hasta hace poco, que asociar los nombres de François Villon y de Paul Verlaine. Para los amigos de las simetrías históricas, es decir, imaginarias, demostrar que estas dos figuras de la literatura son parecidas no es más que un juego. Uno y otro son admirables poetas; uno y otro, malos chicos; uno y otro, capaces de mezclar en sus obras la expresión de los sentimientos más piadosos con las descripciones y los asuntos más desinhibidos, y asimismo capaces de cambiar de aquel tono a este otro con extraordinaria facilidad; ambos son verdaderamente dueños de su arte y de la lengua de su tiempo, y la utilizan con el dominio de quien funde en la cultura el sentido inmediato de la lengua viva, de la voz misma del pueblo que los rodea y que crea, altera y combina a su guisa las palabras y las formas. Uno y otro saben bastante latín y mucha germanía, frecuentan tanto las iglesias como las tabernas, según sea el humor que tengan en el momento, y los dos, por muy diferentes razones, pasan por épocas de aislamiento amargo, en las que se ocupan menos de enmendar sus faltas que de destilar la esencia poética de los remordimientos, los pesares y los temores. ¡Los dos caen, se arrepienten, vuelven a caer, y se revelan como grandes poetas! El paralelismo se plantea y se desarrolla bastante bien.

Pero las mismas cosas que los acercan y nos permiten superponerlos con tanta facilidad y brillantez los podrían dividir y separar sin mayor esfuerzo. Tampoco hay que darle mayor importancia. Villon y Verlaine se corresponden graciosamente, sin duda, en ese hipotético edificio fantástico de la literatura francesa en el que cupiera complacerse colocando simétricamente a los grandes hombres, elegidos y emparejados cuidadosamente, ya fuera por sus supuestos contrastes, Corneille y Racine, Bossuet y Fénelon, Hugo y Lamartine, ya fuera por sus semejanzas, como en el caso de los dos que nos ocupan. Todo esto puede resultar divertido, como en una especie de pausa antes de emprender la reflexión que pondrá de manifiesto la escasa consistencia y la irrelevan-

Conferencia pronunciada en la Université des Annales el 12 de enero de 1937, publicada en *Conferencia*, 15 de abril de 1937. *Œuvres*, tomo K, *Conférences* (1939).

cia de tan bonitas combinaciones. Hago esta observación, por otra parte, para poner en guardia contra la tentación y el peligro de confundir un procedimiento de retórica... decorativa con un método verdaderamente crítico, que conduzca a un resultado real.

Conviene añadir que el sistema Villon-Verlaine, esa aparente y seductora relación de dos seres excepcionales, de quienes voy a hablarles a ustedes, si bien se sostiene con cierta fuerza en lo que a los rasgos biográficos hace referencia, se adelgaza o se rompe en cuanto se pretenda un acercamiento a las obras como el que se hace con los hombres. Se lo mostraré en seguida.

La idea de reunirlos nace de las semejanzas parciales de sus vidas y ello me lleva a hacer aquí lo mismo que, en general, critico tanto. Estimo —es una de mis paradojas— que el conocimiento de la vida de los poetas es un conocimiento inútil, cuando no nocivo, para el uso que debe hacerse de sus obras, ya consista éste en el goce, ya en considerar los conocimientos o problemas de orden artístico que nos planteen. ¿Qué me importan los amores de Racine? Lo que verdaderamente me interesa es *Fedra*. ¿Qué me importa la materia prima, que está tan repartida? Lo que me emociona y me excita es el talento, el poder de transformación. Toda la pasión del mundo, todos los incidentes de una existencia, incluso los más emocionantes, son incapaces del menor verso bello. Aun en el mejor de los casos, lo que da valor a los versos y los hace perdurables no estriba en el hecho de que los autores sean hombres, *estriba en que son un poco más que hombres*. Y si digo que la curiosidad biográfica puede ser nociva, es porque demasiado a menudo proporciona la ocasión, el pretexto, el recurso incluso para no afrontar el estudio detallado y orgánico de una poesía. Se cree uno exonerado de tal tarea, cuando, por el contrario, lo único que se ha hecho es rehuirla, rechazar el contacto con ella y, mediante el rodeo de la investigación sobre orígenes familiares, amigos, disgustos o la profesión del autor, dar el cambiazo, esquivar lo principal para seguir lo accesorio. No sabemos nada de Homero. *La Odisea* no pierde, por ello, nada de su marina belleza... ¿Qué sabemos de los poetas de la Biblia, del autor del Eclesiastés, del creador del Cantar de los Cantares? No pierden, con ello, nada de su belleza estos textos venerables. ¿Y qué sabemos de Shakespeare? Ni siquiera estamos seguros de que haya escrito *Hamlet*.

Pero en nuestros autores el problema de lo biográfico es insoslayable. Se impone y debo ocuparme de lo que acabo de abominar.

* * *

Ciertamente el doble caso Verlaine-Villon es singular. Presenta una característica rara y notable. Buena parte de sus obras respectivas se re-

fiere a su biografía, y sin duda son autobiográficas en más de un aspecto. Uno y otro nos hacen confesiones detalladas. No es seguro que tales confesiones sean siempre exactas. Si enuncian la verdad, no dicen toda la verdad y tampoco dicen sólo la verdad. Un artista selecciona, incluso cuando se confiesa. Quizá, sobre todo cuando se confiesa. Aligera, agrava; acá, allá...

* * *

He dicho que el caso era raro. También es verdad que casi todos los poetas hablan profusamente de sí mismos. Y, entre los poetas, los líricos no hablan más que de sí mismos. ¿Y de qué o de quién iban a hablar? el lirismo es la voz del *yo*, llevado al más puro de los tonos, cuando no al más alto. Pero estos poetas hablan de ellos mismos como lo hacen los músicos, es decir, fundiendo las emociones de todos los acontecimientos concretos de su vida en una sustancia íntima de experiencia universal. Basta, para entenderlos, haber gozado de la luz del día, haber sido dichoso y, sobre todo, haber sido desgraciado, haber deseado, poseído, perdido y lamentado —haber experimentado las pocas y simples sensaciones de la existencia, comunes a todos los hombres, a cada una de las cuales corresponde una de las cuerdas de la lira...

En general con esto basta, pero no en el caso de Villón. Se advirtió desde muy pronto, desde hace más de cuatrocientos años, cuando Clément Marot* decía ya que, para «conocer y entender» una parte importante de esta obra, «habría que haber vivido con él en París, y haber conocido los lugares, las cosas y los hombres de que nos habla; porque en cuanto se olviden dejará de apreciarse el arte de los versos que los cantan. Quien quiera hacer una obra que perdure no debe, por esta razón, tomar como asuntos de sus obras cosas tan bajas y particulares».

No queda, pues, más remedio que ocuparse de la vida y de las aventuras de François Villon, e intentar reconstruirlas, ya sea mediante los detalles que él mismo proporciona, ya sea descifrando las alusiones que hace a cada instante. Cita nombres de personas que, venturosa o desgraciadamente, se han mezclado en su accidentada carrera; da las gracias a unos y se ríe o maldice de los otros; menciona las tabernas que ha frecuentado y pinta con unas pocas palabras, siempre maravillosamente elegidas, los lugares y los distintos aspectos de la ciudad. Todo ello está íntimamente incorporado a su poesía, es indivisible de ella, y la hace a menudo poco inteligible a quien no sea capaz de representarse

* Poeta cortesano (Cahors, 1946; Turín, 1544), que en 1533 publicó las poesías completas de François Villon. [N. del T.]

el París de la época, lo que tenía de pintoresco y lo que tenía de siniestro. Yo creo que no es mala introducción a Villon la lectura de algunos capítulos de *Notre-Dame de París*. Yo creo que Hugo ha visto bien —o se ha inventado bien—, a su manera vigorosa y minuciosa en lo fantástico, el París de finales del siglo XV. Pero me parece preferible acudir a la obra admirable de M. Pierre Champion, donde puede encontrarse cuanto pueda saberse sobre Villon y sobre el París de su tiempo.

* * *

Las dificultades que plantean los textos de Villon no son sólo las que se siguen de la distancia temporal y de la desaparición de las cosas, también radican en la condición especial del autor. Este fino parisiense es un individuo peligroso. No es, ni muchísimo menos, un estudiante o un burgués que escribe versos y hace alguna trastada y a ello circunscribe los riesgos que corre, como circunscribe sus impresiones al ámbito que pueda conocer un hombre de su tiempo y de su condición. El Maestro Villon es un ser excepcional, porque en nuestra corporación resulta excepcional (por muy aventuradas que puedan llegar a ser las ideas), que un poeta sea una suerte de bandido, un empecinado delincuente, seriamente sospechoso de trata de blancas, rodeado siempre de terribles compañías y siempre a la rapiña, reventador de arcas, asesino si bien viniere, siempre al acecho y escapando por poco de la horca, y que, al mismo tiempo, escriba versos magníficos. De todo ello se sigue que este poeta acosado, este facineroso (de quien ignoramos cuál fuera el fin, aunque podamos temérmolo), puso en sus versos muchas expresiones y términos de la lengua escurridiza y secreta de la gente perdida. A veces compone piezas enteras que nos resultan prácticamente impenetrables. Los hablantes de esta lengua son gentes que prefieren la noche al día, y hasta en su lenguaje, que organizan a su modo, *ponen luces y sombras*, quiero decir que utilizan la lengua común, de la que conservan la sintaxis, y un vocabulario misterioso que se transmite mediante iniciación y que se renueva muy rápidamente. Este vocabulario, en ocasiones repugnante, que malsuena, es, también a veces, terriblemente expresivo. Aun cuando se nos escape su significado, en la fisonomía brutal o caricaturesca de los términos adivinamos hallazgos e imágenes intensamente sugeridas por la forma misma de las voces.

Hay ahí una verdadera creación poética de tipo primitivo, pues la primera y más extraordinaria de las creaciones poéticas es el lenguaje. Aunque injertada en el habla de la gente común, la germanía, la jerga o jerigonza es una forma original incesantemente elaborada y recreada en las tabernas, en las cárceles, en lo más oscuro de las sombras de la gran

ciudad, por toda una gente enemiga de la gente, temible y temerosa, violenta y miserable, cuyos cuidados se reparten entre la preparación de fechorías, la necesidad del descomedimiento, o la sed de venganza, y la visión de la tortura y de los suplicios inevitables (a la sazón, tantas veces atroces), que no deja de estar presente o próxima a un pensamiento siempre inquieto, agitado como una fiera enjaulada, entre el crimen y el castigo.

* * *

La vida de François Villon es, como su obra, bastante tenebrosa, en toda la extensión del término. En una y en otra, y en el personaje mismo, hay grandes oscuridades.

Poco nos aclara sobre su verdadera naturaleza cuanto sabemos de él, pues todo, o casi todo, procede de sus versos o de la justicia; dos fuentes que concuerdan bastante en los hechos y a partir de cuya consideración conjunta cabe concebir un hombre de muy mala condición, vengativo, capaz de las peores fechorías, pero que también puede sorprendernos con un tono piadoso o tierno como el que aparece en la célebre y admirable obra en que pone una oración en boca de su madre, esa pobre mujer que un día de hacia 1435 puso a aquel hijo destinado al mal, a la gloria, a las cadenas y a la poesía, a aquel François de Montcorbier, en manos del Maestro Guillaume de Villon, capellán de la capilla de Saint-Jean, en la iglesia de Saint-Benoît-le-Bétourné.

Les recordemos la balada, una de las joyas de la poesía francesa:

Femme je suys povrette et ancienne,
Ne rien ne sçay; oncques lettre ne leuz,
Au moustier voy dont je suis paroissienne
Paradis painct où sont harpes et luz...

(Mujer soy pobrecilla y anciana, / que nada sé; jamás leí una letra, / en el monasterio en que soy parroquiana veo / el paraíso pintado en el que hay arpas y laúdes...)

Pese a algunos términos ligeramente distintos, esta es ya nuestra lengua; aunque pronto hará quinientos años que se escribieron estos versos, aún podemos gozar con ellos y emocionarnos. También podemos maravillarnos con el arte que ha producido esta obra maestra de forma perfecta, esta construcción estrófica, a un tiempo serena y musicalmente perfecta, en la que una sintaxis claramente diversificada y una plenitud absolutamente natural en la sucesión de las figuras casa con gracia su requerimiento de diez versos de diez sílabas en cuatro rimas.

Admiro la persistencia de esta forma creada durante el reinado de Luis XI. Veo en ella el testimonio vivo de la continuidad de nuestra literatura y del genio de nuestra lengua a través de las épocas. Apenas sólo Francia e Inglaterra pueden enorgullecerse de una continuidad semejante; desde el siglo XV, estas dos naciones no han dejado de producir, generación tras generación, obras y escritores de primer orden.

En definitiva, ahorcado o no, Villon vive; vive del mismo modo que viven otros escritores a quienes podemos ver; vive porque oímos su poesía, que nos sigue afectando y, lo que es más, porque es una poesía que soporta cualquier comparación con lo más grande o más perfecto que han aportado cuatro siglos de grandes poetas aparecidos después de él. Tal es el valor de la forma, un valor de oro.

Pero vuelvo de la carrera de la obra a la carrera del hombre. Ya he dicho que la conocemos fragmentariamente. Se la puede comparar con un cuadro de Rembrandt, en buena parte envuelto en sombras, de entre las que aparecen algunos fragmentos de extraordinaria precisión con un detalle de una nitidez espantosa.

Tales detalles, como veremos, nos son revelados por documentos de sumarios de lo criminal, y tales documentos, que encierran toda la información cierta sobre Villon, se los debemos al magnífico trabajo de tres o cuatro hombres, eruditos de primer orden. Y aquí debo rendir homenaje a Longnon, a Marcel Schwob, a Pierre Champion, pues antes de ellos apenas se sabía nada de nuestro poeta, y lo poco que se sabía estaba envuelto en dudas. Ellos han escrutado los archivos nacionales y encontrado en los legajos y actas procesales de los tribunales de París los documentos esenciales.

No conocí a Auguste Longnon, pero sí, y mucho, a Marcel Schwob. No sin emoción recuerdo nuestras largas conversaciones a la caída de la tarde, en las que, dueño de una extraña inteligencia y una apasionada perspicacia, me contaba sus investigaciones, me comunicaba sus presentimientos, sus hallazgos en el rastreo de esa pieza que, para él, era la verdad sobre el caso Villon. Aplicaba a su tarea la imaginación inductiva de un Edgar Allan Poe y la minuciosa sagacidad de un filólogo avezado en el análisis textual, pero también ese gusto singular de los seres excepcionales, de las vidas irreducibles a la vida ordinaria, que le llevó a descubrir tantos libros y crear tantos valores literarios.

En la línea de Longnon —y en la de la práctica policial— utilizaba para coger y aprehender a Villon el método de largar la red. Echaba el esparavel en el entorno probable del delincuente, al que esperaba capturar arrestando, o sea, identificando a toda la banda. Me hacía admirar lo bien que se seguían los asuntos criminales en la época. Una noche me contó las funestas aventuras de un grupo de malhechores que

fueron compinches de nuestro Villon. Schwob los había localizado en Dijon, donde habían cometido mil desafueros. Cuando estaban a punto de ser capturados, huyeron y se dispersaron. Pero el fiscal del Tribunal de Dijon no los perdió de vista. Hay un informe, que envió a uno de sus colegas, en el que nos da cuenta con la mayor precisión del destino de los fugitivos. Tres de ellos, los que llevaban el botín, se adentraron en no sé qué bosque. Allí, dos de ellos, que estaban conchabados, apuñalaron al tercero por la espalda, se repartieron lo que llevaba y se separaron. Uno fue detenido en Orleans, creo; el otro fue cocido vivo en Montargis por emitir moneda falsa. Como se ve, la justicia de la época, aun sin disponer de telégrafo, ni de teléfono, ni de fotografía, ni de huellas, ni de señas antropométricas, trabajaba bastante bien.

Hay serias sospechas de que Villon perteneciera a la banda, conocida como los «Compagnons de la Coquille» o «Coquillards»*. Su deplorable y fecunda vida fue bastante corta, sin duda, y lo más probable es que no llegase a cumplir los cuarenta años. La resumiré en pocas palabras, o, mejor, resumiré lo establecido por los sabios a que me he referido, a los que hay que leer, tanto para leer mejor los poemas del gran poeta, como para admirar su minuciosa obra de resurrección histórica, y comprender que hay un genio para *investigar*, como hay un genio para *hallar*, y un genio para *leer*, como hay un genio para *escribir*.

* * *

Villon, que antes se llamó François de Montcorbier, nació en París en 1431. Su madre, demasiado pobre como para poder educarlo, lo entregó al cuidado de un docto sacerdote, Guillaume de Villon, que pertenecía a la comunidad de Saint-Benoît-le-Bétourné, donde vivía. Allí creció y recibió la instrucción elemental François Villon. Parece que su padre adoptivo se mostró siempre indulgente con él, incluso cariñoso. A la edad de dieciocho años, el joven recibió el título de bachiller, y a los veintiún años, en el verano de 1452, la licenciatura. ¿Qué podía saber? Sin duda, lo que se podía aprender después de seguir, mejor o peor, los cursos de la Facultad de artes: gramática (latina), lógica formal, retórica (una y otra aristotélicas, en lo que de Aristóteles se sabía e interpretaba entonces); además, un poco de metafísica y unas nociones de ciencias morales, físicas y naturales en el nivel de conocimientos que se tenía en la época.

* Los Camaradas de la Concha, o Concheros. Parece ser que, como los peregrinos, llevaban una concha colgada del cuello. [N. del T.]

Pero la voz licencia tiene una doble acepción. Nada más recibir su título, Villon empieza a llevar una vida cada vez más libre y, muy pronto, peligrosa. El ambiente de los clérigos era una extraña mezcolanza. La condición de clérigo era muy apetecida por quienes podían imaginarse a sí mismos, antes o después, rindiendo cuentas ante la justicia. El hecho de ser clérigo daba la posibilidad de reclamar un juicio eclesiástico y escapar, así, a la jurisdicción ordinaria, que tenía una mano mucho más dura. Muchos clérigos eran gente de costumbres detestables y había muchos siniestros caballeros mezclados con la gente de iglesia, muchos, también, se hacían pasar por frailes; no era extraño que en las cárceles se dieran clases particulares de latín con objeto de que pudiera el alumno fingirse eclesiástico y, así, poder cambiar de juez.

En este mundo abellacado, Villon hizo amistades de la peor especie. No debían de carecer de encantos las damas de este ambiente que, como cabía esperar, desempeñaron un papel importante en el pensamiento y en las aventuras del poeta. Seguro que ninguna de ellas pudo imaginar que aquel muchacho les iba a dar su porción de inmortalidad: ni Blanche la Savetière [*la zapatera*], ni la Gorda Margot, ni la bella Heaulmière [*la armera, la mujer del fabricante de yelmos*], ni Jeahanneton la Chaperonnière [*la mujer del fabricante de capuchas*], ni Katherine la Bourcière [*la bolsera*]. Obsérvese que los apodos hacen todos referencia a corporaciones... Como si todos los diferentes oficios hubieran sacrificado sus mujeres a la diosa y el artesanado de la edad media implicase irremisiblemente el infortunio conyugal.

* * *

Pero hete aquí que el desenfreno y la crápula desembocan en violencia. El 5 de junio de 1445, Villon mata. El asunto es bien conocido, pues está relatado en el acta de remisión otorgada por Carlos VII al «maestro Fançois des Loges, también llamado Villon, de veintiséis años de edad, aproximadamente, que estando, el día de la fiesta de Nuestro Señor, sentado en una piedra que hay bajo la esfera del reloj de Saint-Benoît-le-Bien-Tourné, en la calle mayor de Saint-Jacques de nuestra ciudad de París, y estaban con él uno llamado Gilles, sacerdote, y uno llamado Ysabeau, y era alrededor de la hora de nueve horas o alrededor».

Llegaron entonces un tal Philippe Sermoise, o Chermoye, sacerdote, y el maestro Jehan le Mardi. Según el acta, que sigue fielmente el testimonio de Villon, sin criticarlo, el tal sacerdote Sermoise busca pendencia con el poeta, quien contesta mesuradamente y se levanta para dejarle el sitio... Pero Sermoise saca de entre su ropa una daga grande y

asesta una cuchillada a Villon en la cara «hasta una gran efusión de sangre; Villon, que, por el tiempo que hacía, iba vestido con un sayo y lle-
moise en la ingle, «sin darse cuenta de haberlo herido» (semejante
persiguiera, lo abate de una pedrada en la cara. Todos los testigos han
huido.

Villon corre a hacerse curar por un barbero. El barbero, que está
obligado a presentar un informe, le pregunta su nombre. Villon da el
falso de Michel Mouton. Por lo que respecta a Sermoise, primero fue
llevado a un convento, luego al hospital, donde murió a los dos días,
«a falta de buena gobernación». Al homicida le pareció prudente
huir.

Unos meses más tarde se le concede el acta de remisión de donde
he extraído los entrecomillados que preceden. Es muy curioso que esta
medida explícita de perdón se base únicamente en las declaraciones y
en los argumentos del maestro Villon. No hay ninguna investigación
de los hechos. Se admite la excusa de legítima defensa sin la menor dis-
cusión. La afirmación del interesado según la cual, tras el molesto inci-
dente, ha llevado una conducta irreprochable es creída sin la menor
comprobación. Pero uno no puede dejar de sospechar de semejante re-
lato de los hechos. La inexplicable agresión del sacerdote Sermoise, el
falso nombre que Villon da al barbero Fouquet, su huida, la desaparici-
ón de los testigos; hay demasiados elementos inquietantes en este
asunto. Muchos otros han ido a la horca con fundamento e indicios
menores. Pero no seamos nosotros más severos que el rey, quien, «que-
riendo preferir misericordia a rigor», cierra y perdona el hecho y el ca-
so, y «sobre esto, leído el texto, imponemos silencio perpetuo a nuestro
procurador». Silencio que debió romperse en seguida.

En relación con el segundo delito conocido de Villon, no cabe al-
bergar dudas; presenta todas las calificaciones posibles que registra el
código penal. No falta nada: es un robo, cometido durante la noche, en
lugar habitado, con escalo, con fractura, con uso de llaves falsas. Todos
los componentes, en definitiva, de un robo con efracción.

Villon, en calidad de avisador, junto con profesionales de la ganzúa
y de otros cómplices, se apodera de quinientos escudos de oro del cole-
gio de Navarra, que estaban guardados en un arca de la sacristía del co-
legio. No se descubrió el robo hasta dos meses después. Nada más cu-
rioso que los detalles de la encuesta llevada a cabo por los interrogadores
reales del Châtelet*. No citaré nada más que uno.

* Fortaleza que protegía el acceso a la *cité*, era la sede de la jurisdicción real. [N. del T.]

Los investigadores llamaron a declarar, en calidad de expertos, a *nueve* cerrajeros, que informaron bajo juramento, y cuyos nombres y direcciones se conservan en la documentación del sumario. Reconstituyeron con gran exactitud los procedimientos de los ladrones. Pero éstos habían volado. Para su desgracia, fueron descubiertos por unas inoportunas palabras que sobre el asunto se le escaparon a un cómplice suyo demasiado charlatán y que fueron oídas por un cura en una taberna. La declaración de este sacerdote más dotado, al parecer, para el servicio de información de la prefectura que para el sacerdocio, supuso el punto de arranque de una encuesta, extraordinariamente llevada, que conducía directamente a François Villon. Y Villon no dudó en escapar de París.

¡Sabe Dios qué fue de su vida durante este período...! Lo encontramos unas veces en la cárcel, otras en compañía del príncipe poeta Carlos de Orleans. Con toda probabilidad tomó parte en las actividades de los Coquillards. En cualquier caso, parece haber conocido la muy dura prisión episcopal de Meung-sur-Loire, a consecuencia, quizá, del robo de un cáliz en una sacristía. El rigor del obispo de Orleans, Thibaud d'Auxigny, deja un recuerdo cruel en Villon: fue sometido al tormento del agua y encadenado en una mazmorra. Puesto en libertad por Luis XI, vuelve a París, a llevar una vida lamentablemente muy poco ejemplar. Encuentra a viejos conocidos, hace nuevas amistades, no precisamente recomendables, cuya compañía lo arroja al peor paso de su vida. A consecuencia de una riña, en la que fue herido un notario pontificio, Villon es condenado a ser colgado hasta morir en el patíbulo de París. A juzgar por la alegría que manifiesta cuando el tribunal, tras la apelación que él interpone, conmuta por un destierro de diez años la pena siempre temida, que había imaginado con espanto y cantado con terrible crudeza, debió vivir días de gran angustia, torturado por la espantosa imagen de su cuerpo balanceándose en el cadalso. El alivio que experimenta al saber que salva la vida le hace escribir dos poemas de una tacada. Dedicar uno al carcelero, felicitándose por haber apelado, y otro al tribunal, a modo de agradecimiento. ¡Todos sus sentidos, todos sus miembros y todos sus órganos:

Foi, poumon, et rate qui respire,

(*Hígado, pulmón y bazo que alienta*) proclaman alabanzas al tribunal!
Deja, pues, París, dichoso de salir tan bien parado.
A partir de aquí... Pero a partir de aquí ya no sabemos nada más.
¿Cuándo, cómo terminó Villon?

Dites-moi où, n'en quel pays?

(¿Dime dónde, en qué país?)

No sabemos absolutamente nada más.

* * *

Su vida, en la que no faltan sombras, se desvanece en las tinieblas. Pero la obra de este delincuente se ha venido imprimiendo desde el siglo XVI. El vagabundo, el ladrón, el condenado a muerte ocupa un lugar entre los poetas franceses que nadie puede arrebatarse. Después de él, la poesía francesa vuelve a lo antiguo, se instituye en un estilo noble e imperativamente exquisito. Le resultan a ella, a la poesía, más agradables los salones que los garitos y las encrucijadas. Y, a pesar de ello, nunca se ha dejado de leer a Villon (hasta Boileau lo lee). Su gloria es hoy más grande que nunca. Y, si su infamia, demostrada o corroborada en documentos auténticos, se hace hoy más evidente que antaño, preciso es también confesar que ha sido la noticia de tal infamia lo que ha contribuido, más de lo que parecería conveniente, a incrementar el interés por su obra. La consideración de la literatura y de los espectáculos de todas las épocas muestra que lo delictivo tiene mucho atractivo, que el vicio no deja de interesar a la gente virtuosa o aparentemente virtuosa. En el caso de Villon, es un culpable quien habla, y habla como poeta de primera magnitud. Y esto nos coloca ante un problema que calificaría de psicológico, si supiera exactamente el significado de tal término.

¿Cómo pueden coexistir en la misma cabeza la ideación de fechorías, su planificación, la voluntad decidida de cometerlas, con la sensibilidad que algunas de sus obras muestran, exigida por el arte mismo, o con la fuerte conciencia de sí, que no sólo se colige, sino que se expresa con absoluta precisión en el célebre *Débat du Coeur et du Corps* (*Debate del corazón y del cuerpo*)? ¿De dónde saca este bellaco, a quien hace temblar la idea de ser ahorcado, el coraje para hacer cantar en versos admirables a los desventurados títeres que el viento mueve y disloca al final de la soga? El espanto no le impide buscar las rimas, utiliza la terrorífica visión para fines poéticos: *sirve para algo*, algo que no tiene nada que ver con la utilidad que de la pena espera la justicia, que se justifica a sí misma y a sus rigores por lo que ella denomina la ejemplaridad de la pena. Pero por más que ahorque, descuartice o cueza vivos a unos y a otros, aparece un notable criminal, aunque mucho más gran poeta que criminal, que alinea sus malos actos, sus vicios, sus temores, sus remordimientos y sus arrepentimientos, y de tal mezcla detestable y lamentable saca a la luz las obras maestras que conocemos.

La condición de poeta, en caso de que exista tal condición, puede conciliarse, sin duda alguna, con una existencia social muy regular. La mayoría, la inmensa mayoría de los poetas, puedo asegurarlo, han sido o son los hombres más honrados del mundo, y, en algunas ocasiones, aquellos a quienes más se ha honrado. Y sin embargo...

El pensamiento que se detenga un poco en qué pueda ser la condición de poeta, que pretenda encontrarle un sitio justo en el mundo, chocará en seguida con la indefinición de semejante especie. Imagínese una sociedad bien organizada, es decir, una sociedad en la que cada miembro reciba de la misma lo equivalente a lo que él aporta. Esta justicia perfecta elimina a todos los seres cuya aportación no es calculable. La aportación del poeta o del artista no lo es. Para unos es una aportación nula, para otros es enorme. No hay equivalencias posibles de ninguna clase. Tales seres no pueden subsistir más que en un sistema social tan mal hecho como para que puedan producirse en su seno las cosas más bellas que el hombre ha hecho, y que, a la recíproca, lo hacen verdaderamente hombre. Una sociedad semejante admite la inexactitud de los intercambios, la trampa, la limosna, y todo aquello por lo que un Verlaine ha podido vivir sin recurrir, como nuestro Villon, a los dividendos repartidos por las asociaciones de malhechores, tras haberlos conseguido con nocturnidad, con escaño y fractura, en los cofres de las sacristías ricas.

* * *

No me extenderé sobre la vida de Verlaine, está demasiado próxima a nosotros, así que no reabriré aquí el sumario que, desde los archivos del juzgado de Mons, se ha ido a dormir (no sin algunos despertares) a la Biblioteca Real de Bruselas, del mismo modo que el de Villon ha pasado de los armarios del Tribunal de París a los de los Archivos Nacionales. Villon queda bastante alejado de nosotros; se puede hablar de él como de un personaje legendario. ¡Pero y Verlaine! ¡Cuántas veces lo he visto pasar por delante de mi puerta, furioso, risueño, jurando, golpeando el suelo con una garrota de inválido o de vagabundo amenazador! ¿Cómo imaginar que este mendigo con aspecto y voz tan brutales en ocasiones, sórdido, capaz de inspirar a la vez miedo y compasión, fuera, sin embargo, el autor de las músicas poéticas más delicadas, de las melodías verbales más nuevas y más emocionantes que hayan sonado en francés? Todo el posible vicio debió respetar, quizá inseminar o desarrollar en él, ese poder de invención exquisita, esa expresión dulce, fervorosa, de tierno recogimiento, que nadie como él ha producido, porque nadie como él ha sabido disimular o fundir los recursos de un

arte consumado, experto en las sutilezas de los poetas mejor dotados, en obras aparentemente fáciles, de tono ingenuo, casi infantil. Recuerdese:

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font...

(*Calmas en la penumbra / que las ramas altas hacen...*)

En ocasiones, sus versos evocan las oraciones salmodiadas a media voz en la catequesis; otras veces, son sorprendentemente descuidados y escritos en el lenguaje más coloquial. Otras veces hace experimentos prosódicos, como en esa obra extraña, *Crimen Amoris*, compuesta en endecasílabos. Se ha servido, por otra parte, de casi todos los metros posibles, desde los versos de cinco sílabas hasta los de trece. Ha utilizado combinaciones insólitas, o en desuso desde el siglo XVI, composiciones con todas las rimas masculinas, o con todas femeninas*.

Cuando a toda costa se pretende compararlo con Villon, ya no tanto como personaje delictivo y con antecedentes penales, sino como poeta, se ve —al menos veo yo, pues no se trata más que de una impresión personal—, no sin sorpresa, que Villon (léxico aparte) es en algunos aspectos un poeta más *moderno* que Verlaine. Es más exacto y más pintoresco. Su lengua está más trabada. *Le Débat du Coeur et du Corps* se articula en réplicas y contrarréplicas nítidas y rigurosas como las de Corneille. Abunda en fórmulas que una vez leídas ya no se olvidarán; algunas de ellas son verdaderos hallazgos, como los hallazgos de los *clásicos*... Pero por encima de cualquier otra consideración Villon tiene la gloria de esa obra verdaderamente grande, el famoso *Testament*, creación singular, completa, y *Jugement Dernier* (*Juicio final*), pronunciado sobre hombres y cosas, por un ser que a la edad de treinta años ha vivido ya demasiado. Estas obras en forma de disposiciones testamentarias están influidas por *La Danse Macabre* (*La danza de la muerte*) y por *La Comédie Humaine* (*La comedia humana*), obispos, príncipes, verdugos, bandidos, mozas de fortuna, compañeros de extravíos, cada uno recibe su manda. Están todos los que se han portado bien con el poeta y todos los que han sido duros con él, fijados con un rasgo, con un verso siempre definitivo. Y en esta curiosa composición, entre los retratos exactos de gentes cuyos nombres propios, o remo-

* Las rimas femeninas francesas son las terminadas en *e* muda, y las masculinas las no terminadas en *e* muda. [N. del T.]

quetes, se citan (aparecen, incluso, las direcciones) se instalan, como figuras más generales, las más hermosas baladas que se hayan escrito. Ante ellas se interrumpe el monólogo coloquial. La confesión se muda en oda y emprende el vuelo. El apóstrofe, tan caro a Villon, se convierte en un instrumento lírico, así como la forma interrogativa, tan frecuente en su poesía:

Mais où sont les neiges d'antan?
 (...)

 Le lesserez la, le povre Villon?
 (...)

 Dictes-moy où, n'en quel pays?
 (...)

 Qu'est devenu ce front poly,
 Ces cheveux blonds, sourcilz voultz?...

(¿Pero dónde están las nieves de antaño? / (...) / ¿Dejaréis allí al pobre Villon? / (...) / ¿Decidme dónde, en qué país? / (...) / ¿Qué ha sido de aquella frente tersa, / de aquellos cabellos rubios, de aquellas cejas arqueadas?), etcétera, se convierten mediante la repetición, pero sobre todo por el tono, en un elemento de fuerza patética. Es el único poeta francés que ha sabido conferir al *estribillo* poderosos efectos, dotados de una fuerza creciente.

Y por lo que respecta a Verlaine, les diré (bajo mi exclusiva responsabilidad) que me parece menos literario que Villon, y no quiero decir, con ello, *más ingenuo*; ninguno de los dos es más ingenuo que el otro, ni son más ingenuos que La Fontaine; los poetas sólo son ingenuos cuando no son. Quiero decir que esa poesía especialmente verlainiana, la poesía de *La Bonne Chanson* (*La buena canción*), de *Sagesse* (Cordura) y sus secuelas, supone a primera vista menor acumulación de literatura que la que se encuentra en la poesía de Villon, lo que, por otra parte, no es más que una apariencia. Tal impresión puede explicarse mediante la siguiente consideración: Villon se sitúa al principio de una nueva era de la poesía francesa y en las postrimerías del arte poético de la edad media, el arte de las alegorías, de las moralidades, de los *romans**, o de las narraciones piadosas. En cierto modo, Villon se orienta hacia la época, muy próxima, en que la producción poética se

* El término *roman*, referido a la literatura francesa anterior al siglo XVI, no tiene correspondencia en español (no tiene nada que ver con nuestro *romance* ni significa, todavía, *novela*). Hace referencia a un género de largos relatos en versos franceses (en lengua romance, pues), que primero fueron adaptación de leyendas latinas (hasta el siglo XII), y luego (hasta el siglo XVI) narraron aventuras fabulosas y galantes. [N. del T.]

dará con plena conciencia de sí y por sí misma. El renacimiento es nacimiento del arte por el arte. Verlaine es todo lo contrario. Procede de, sale de, se escapa del Parnaso, está, o cree estar, en el final de un paganismo estético. Reacciona contra Hugo, contra Leconte de Lisle, contra Banville; está en buenos términos con Mallarmé, aunque Mallarmé y él son dos extremos que lo único que han tenido en común han sido los mismos partidarios y, más o menos, los mismos adversarios.

Pues bien, esta reacción ha llevado a Verlaine a crearse una forma absolutamente opuesta a aquella de cuyas perfecciones se siente hastiado... En ocasiones, es como si fuera a tientas entre las sílabas y las rimas, como si buscara la expresión más musical del instante. Pero sabe muy bien lo que hace e incluso lo proclama: instituye un arte poético, «la música ante todo», y, por ello, prefiere la libertad... Tal institución es significativa.

Este *ingenuo* es un primitivo organizado, un primitivo distinto a cualquier primitivo anterior, que procede de un artista sumamente hábil y sumamente consciente. No hay nada entre los auténticos primitivos que recuerde a Verlaine. Quizá se le clasificó con más exactitud cuando hacia 1885 se le tildó de «poeta decadente». Jamás hubo un arte más sutil que éste, un arte que implica escapar de otro, y no, en absoluto, que tenga un precedente.

Finalmente, tanto Verlaine como Villon nos hacen confesar que las desviaciones de la conducta, la lucha con una vida áspera e insegura, el estar en precario, las estancias en las cárceles y en los hospitales, el alcoholismo habitual, la frecuentación de los bajos fondos, el crimen incluso, no son del todo incompatibles con las delicadezas más exquisitas de la producción poética. Si fuera a filosofar sobre este aspecto, tendría que dejar bien claro que el poeta no es un ser especialmente social. En la medida en que es poeta, no es encasillable en ninguna organización utilitaria. El respeto a las leyes civiles expira en el umbral del antro en que se forman sus versos. Los más grandes, Shakespeare o Hugo, han preferido imaginar y dotar de vida a seres irregulares, rebeldes a toda autoridad, amantes adúlteros, y los han convertido en héroes y en *personajes simpáticos*. Se sienten mucho menos a gusto cuando intentan exaltar la virtud: los virtuosos, ¡ay!, no son buenos asuntos literarios. El desprecio al burgués, instituido por los románticos, y que no dejó de tener secuelas políticas, viene a ser en definitiva el desprecio a la vida ordenada.

El poeta es portador, pues, de una cierta *mala conciencia*. Pero el instinto de moralidad siempre está agazapado en algún sitio. Entre los bribones de peor laya, en los medios más perversos, siempre acaba por

aparecer la norma y se instituyen leyes de la jungla. El código de los poetas no tiene más que un artículo, que será mi última palabra:

«Bajo pena de muerte poética, dice nuestra ley, tened talento, e incluso... un poco más.»

Pontus de Tyard

No es Pontus de Tyard una figura especialmente importante. Su nombre remite a la Pléyade, la constelación que en cierto modo le presta la luz que le permite llegar hasta nosotros.

Pero si la atención erudita se concentra y se detiene en este compañero de Ronsard y de du Bellay, descubrirá en Tyard casi todos los elementos nobles de que se compusieron los grandes hombres de su época. Se sabe que estaban dotados con todos los dones, y que sus almas estaban inflamadas por todas las concupiscencias.

De Leonardo a Francis Bacon, es un siglo especialmente rico en inteligencias universales. La curiosidad de sentir, la voluptuosidad de conocer, la pasión de producir alcanzaron en aquellos tiempos fabulosos, un poder sin igual. Las artes, las ciencias, el hebreo, el griego, las matemáticas, la política especulativa o aplicada, la guerra, la teología...; no hay nada que no les parezca deseable y delicioso y fácil a estos monstruos proteicos, ávidos de saber y de poder, que devoran todo el pasado y conciben todo un porvenir.

Nuestro Pontus pertenece ciertamente a esa misma especie, aunque tenga menos talla. Este poeta fue astrónomo; este astrónomo, obispo; este obispo, agente del rey, y su pluma, agente de la polémica. La lira, la mitra, el astrolabio podrían figurar en su tumba. Pero el último cuartel de la losa podría lucir un blasón que al parecer conviene a Tyard tanto como los otros. Sería una de esas botellas panzudas y miríficas de que hacía un uso amplio y goliardesco, a condición de que fueran de vino de Borgoña, el vino de su país natal y además su preferido.

Por lo que hace al amor, Tyard no dejó como todo el mundo de conceder lo que a tal señor inevitable corresponde por derecho. Una cierta Pasithée lo tuvo muy ocupado. A cambio, el amor le hizo obsequio de un buen número de versos encantadores; le inspiró el *Livre des Erreurs amoureuses* (*Libro de los errores amorosos*) en donde se encuentran donosuras como éstas:

Artículo aparecido en la *Muse Française*, 3.^a serie, núm. 2, 10 de febrero de 1924. Recogido en el tomo G de *Œuvres, Variété*, segundo volumen (1937).

O calme nuit qui doucement composes
En ma faveur l'ombre mieux animée
Qu'onque Morphée en sa salle enfumée
Peignit du rien de ses métamorphoses...

*(¡Oh sosegada noche que dulcemente compones,/ en favor mío, una
sombra más animada/ que cualquiera de las metamorfosis que de la nada/
haya pintado nunca Morfeo en su sala oscura...)*

Me guardaré mucho de pasar por alto la tradición que concede a Pontus de Tyard la gloria de haber sido el primero en componer sonetos en francés. Hay dudas sobre este mérito de nuestro obispo, aunque es una duda verdaderamente gloriosa, pues el soneto es una forma de invención tan venturosa (una forma cuya brevedad y rigor no asustó ni a Miguel Ángel ni a Shakespeare y que condena al poeta a la perfección), que la mera sospecha de haber sido su introductor entre los franceses es infinitamente honrosa.

Tyrd tenía debilidad por el hipérbaton, que empleaba quizá con demasiada frecuencia y cierta dureza, pero en poesía es una libertad útil y significativa, en la medida en que fuerza noblemente el curso llano y natural de la expresión.

Aprovechando un eclipse total de sol para desaparecer, Tyard murió en 1605, después de haber visto, sin sentirse fatigado por ello, ochenta y cuatro revoluciones de aquel astro; tras servir lealmente sin confundirlos, al menos demasiado, a Apolo, a Venus, a Urania*, a Enrique III, a Baco y a la Iglesia.

* Musa de la astronomía. [N. del T.]

*Cánticos espirituales**

Propongo a los amantes de las bellezas de nuestra lengua que consideren a partir de ahora al R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, carmelita descalzo, casi desconocido hasta nuestros días, como uno de los más perfectos poetas de Francia.

Lo descubrí hará unos treinta años. Fue un descubrimiento pequeño, sin duda, pero comparable a más de uno de los grandes por ser fruto del azar, como suele decirse. Tenía al alcance de la mano un libro bastante grueso; no era de los que yo suelo leer o suelo tener necesidad de consultar. Era un viejo volumen en cuarto, con el canto de un color rojo desvaído y forrado con un pergamino grisáceo; uno de esos librotitos que a uno no le cuesta nada imaginar sin otro contenido que el vacío de la letra muerta; uno de esos libros que inspiran cierta lástima en las bibliotecas, cuyas paredes forman con sus lomos vueltos de espaldas a la vida. Muy de vez en cuando se me ocurre, sin embargo, entreabrir con intención piadosa una de esas tumbas literarias. La verdad es que el corazón del entendimiento se encoge cuando se piensa que ya nadie nunca más volverá a leerlo entre los millares de volúmenes que tan cuidadosamente se guardan para los gusanos y para el fuego.

Pero en cuanto vi el título de éste, se me animaron los ojos. El título anunciaba LES OEUVRES SPIRITUELLES DU B. PERE JEAN DE LA CROIX, *premier carme déchaussé de la Réforme de N.D. du Mont Carmel, et Coadjuteur de la Sainte Mère Tèrese de Jésus, etc., etc. Le tout traduit en français par le R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, Carme déchaussé, 1641.* (LAS OBRAS ESPIRITUALES DEL BEATO PADRE JUAN DE LA CRUZ, *primer carmelita descalzo de la Reforma de Nuestra Señora del Monte Carmelo, y Coadjutor de la Santa Madre Teresa de Jesús, etc., etc. Enteramente traducido al francés por el R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, Carmelita descalzo.*)

* Véase la *N. del T.* [*] de la página 31.

Publicado en la *Revue des Deux Mondes*, 15 de mayo de 1941, con el título «Un poète inconnu: le Père Cyprien», y como prefacio a la traducción de los *Cánticos espirituales de San Juan de la Cruz* realizada por el R. P. Cyprien, O. C. D. (1941). Reproducido en *Variété V* (1944).

No soy un gran lector de obras místicas. Me da la impresión de que hay que estar en la vía que tales obras trazan y jalonan, muy adentrado en esa vía incluso, para dar todo su sentido a una lectura que no sea «corriente», una lectura que sólo puede valer si hay una penetración profunda, ilimitada en cierto sentido, de sus efectos. Esa lectura exige una participación vital que es algo muy distinto a una simple comprensión del texto. La comprensión es sin duda necesaria, pero no es, ni muchísimo menos, suficiente.

Por eso, si no hubiera sido porque el nombre ilustre del autor me incitó a detenerme en él, habría abierto y vuelto a cerrar aquel libro viejo. Encontré en él venturosas sorpresas.

El tema favorito de san Juan de la Cruz se centra en un estado que él denomina la «Noche oscura»*. La fe exige o se crea para sí misma esa noche, que debe ser ausencia de toda luz natural; exige el reinado de esas tinieblas que sólo las luces sobrenaturales pueden disipar. Por encima de todo, le importa entregarse a la conservación de esa oscuridad preciosa, a preservarla de cualquier claridad figurada o intelectual. El alma debe *ausentarse de todo lo que conviene a su natural, que es lo sensible y lo razonable*. Sólo en esta condición, podrá ser llevada a *muy alta contemplación*. Quedarse en la Noche oscura y mantenerla en sí debe, pues, consistir en no ceder en nada al conocimiento ordinario, porque *todo lo que el entendimiento pueda comprender, la imaginación forjar, la voluntad apetecer, todo eso, es demasiado diverso y descomedido a Dios*.

Viene a continuación uno de los más desembarazados análisis, que me haya sorprendido encontrar perfectamente claro o creer haber comprendido. Expone, en definitiva, las dificultades, las posibilidades de error, las confusiones, los peligros, las «aprehensiones naturales o imaginarias» que puedan alterar la tenebrosa pureza de esta fase y degradar la perfección de este vacío místico, en el que nada que provenga del mundo sensible o de las facultades abstractas que en él se aplican debe producirse o propagarse.

Se describen por último los signos que servirán para conocer que se transita, sin ilusión ni equívoco, del estado de meditación, que debe abandonarse y que está penetrado de iluminaciones inferiores, al estado de contemplación.

No me corresponde entender de materias tan elevadas. Se encierra aquí una doctrina esencialmente diferente a toda «filosofía», en la medida en que debe verificarse en una experiencia, y en la medida en que

* A lo largo de todo el libro respeto al traducir al español las mayúsculas de Paul Valéry que, en muchos casos, más que responder a normas ortográficas, constituyen rasgos estilísticos. [N. del T.]

esa experiencia debe estar tan alejada como sea posible de todas las experiencias que puedan expresarse y comparársele; aunque al mismo tiempo, en tanto que filosofía, no puede pretender expresar tales experiencias nada más que en el ámbito de la inteligencia, mediante un sistema tan comprensivo y expresivo como sea posible, y se limita a moverse entre el lenguaje, el mundo y el pensamiento reflexivo, en que organiza el conjunto de comunicaciones, desde la perspectiva de un sujeto, *el Filósofo*.

Pese a todo, el muy imperfecto lector que era yo de estas páginas sublimes pudo maravillarse de las observaciones sobre las voces interiores y sobre la memoria, que encontró en los *Tratados de la Subida al Monte Carmelo* y de *La Noche oscura del alma*. Se encuentran allí testimonios de una conciencia de sí y de un poder de descripción de las cosas no sensibles, como rara vez llega a ofrecer la literatura, ni siquiera la más especialmente dedicada a la «psicología». Es verdad, como ya he dicho, que mi conocimiento de las obras místicas y de la mística en sí es flaco; no puedo comparar estos análisis de san Juan de la Cruz con otros del mismo género, y muy bien podría equivocarme.

Vuelvo ahora a lo que me pareció especialmente singular en estos Tratados; uno y otro son *comentarios de poemas*. Estos poemas son tres Cánticos espirituales: uno canta la feliz aventura del alma de «pasar por la oscura Noche de la Fe, desnuda y en purgación, a la unión con su Amado; el otro es el del alma y su esposo Jesucristo; viene, por último, el que celebra el alma en íntima unión con Dios»*. Son, en total, sólo doscientos sesenta y cuatro versos, si he contado bien, de cinco, siete o diez sílabas, distribuidos en estrofas de cinco versos**. Junto a ellos, en contra, el comentario que los acompaña se extiende generosamente, y las glosas que lo constituyen nutren el grueso volumen a que ya me he referido. La expresión poética vale, pues, aquí, como texto que se comenta, como programa que hay que desarrollar, y también como ilustración simbólica y musical del tratado de teología mística al que tan superficialmente me he acercado más arriba. La melodía sagrada va

* En realidad san Juan sólo tituló *Cántico espiritual* al segundo de los poemas que menciona Paul Valery, el primero de los referidos es la *Noche oscura*, y el tercero es la *Llama de amor viva*. A todo lo largo del texto, P. Valery llama a los tres poemas, siguiendo al P. Cyprien, «Cánticos espirituales», denominación que respeto para los poemas en francés de referencia. [N. del T.]

** Seguramente P. Valery se refiere a los versos franceses, traducidos, pues en los poemas de san Juan las estrofas son ciertamente de cinco versos (liras) en *Noche oscura del alma* y en el *Cántico espiritual*, pero son de seis (sextetos-liras) en la *Llama de amor viva*. Los versos, sin embargo, son sólo heptasílabos y endecasílabos; los versos de diez sílabas se han usado poco en español. [N. del T.]

acompañada de un suave contrapunto que teje en derredor del canto todo un sistema de disciplina interior.

Esta disposición, absolutamente nueva para mí, me ha dado qué pensar. Me pregunto qué efectos produciría en poesía profana este extraordinario procedimiento de unir al poema su explicación por el autor, admitiendo que el autor tuviera algo que decir de su obra, lo que salvo excepciones tendería a ser interpretado en su contra. Tendría, sin embargo, ventajas y, quizá fueran tales que del proceso se siguieran efectos literarios hasta ahora imposibles o excesivamente arriesgados. La sustancia o la eficacia poética de ciertos temas o de ciertas maneras de sentir o de crear no se transmiten inmediatamente a los entendimientos insuficientemente preparados o informados, y la mayoría de los lectores, incluso de los lectores cultos, no admite que una obra poética exija para su disfrute un verdadero trabajo intelectual o conocimientos no superficiales. El poeta que da por supuesto el cumplimiento de tales condiciones, o el poeta que intenta satisfacerlas en el seno mismo del poema, se expone a los muy temibles juicios de oscuridad en el primer caso, o de didactismo en el segundo.

No hay duda de que Platón arma sus argumentos socráticos con una poesía muy delicada; pero Platón no escribe en verso, se sirve de la más flexible de las formas de expresión como es el diálogo. El verso no admite (o tiende a no admitir) aquello que se limita a significar algo, aquello que no intenta, más que nada, crear el valor de sentimiento. Un objeto no es más que un objeto, y su nombre no es más que una palabra entre las palabras. Pero en cuanto a él se asocie una virtud de recordación o de presagio hay ya una resonancia que lleva al alma al universo poético, del mismo modo que un sonido puro en medio del ruido le hace presentir todo un universo musical. Y por ello quien pretenda que «su verso, *bien o mal*, diga siempre algo» no dice más que una tontería, incrementada además por ese abominable «bien o mal». Cuando se piensa en que durante más de un siglo se ha estado inculcando tal adagio a la juventud francesa, desconociendo explícitamente la capacidad de arrobamiento del lenguaje, ignorando o prohibiendo la dicción del verso, o confundiéndola con la declamación, no cabe extrañarse de que, a lo largo de este período consagrado a la absurdidad, la poesía auténtica no haya podido manifestarse sino en sucesivas rebeliones, alzadas no sólo contra los árbitros del gusto público, sino también contra la mayoría de ese público, tanto más insensible a las gracias esenciales de la poesía cuanto más instruido en las Letras, grandilocuente y ridículamente calificadas de «Humanidades».

No es descabellado, en suma, admitir que el procedimiento de san Juan de la Cruz para comunicar lo que podríamos denominar como los

armónicos de su pensamiento místico, al tiempo que este pensamiento mismo se expresa abiertamente al lado, pudiera utilizarse al servicio de cualquier pensamiento abstracto o profundo, que pueda, no obstante, suscitar emoción. Tales pensamientos existen; hay una sensibilidad de las cosas intelectuales: el pensamiento puro tiene su poesía. Cabría preguntarse, incluso, si la especulación no estuviera indefectiblemente dotada de un cierto lirismo que le prestaría el encanto y la energía para seducir al intelecto que a ella se entrega.

En relación con los poemas que nos ocupan, el comentario se imponía, pues estos poemas se entienden bastante bien en una primera lectura, pero no revelan de inmediato su significación segunda que es mística. Tienen la apariencia de una canción muy tierna, que sugiere, antes que nada, un amor al uso, una especie de aventura pastoril levemente trazada por el poeta en términos entre furtivos y misteriosos. Pero no hay que quedarse en esta claridad primera; merced a la glosa, hay que volver al texto e intuir en su encanto una profundidad de pasión sobrenatural y un misterio infinitamente más preciosos que cualquier amor humano que pueda albergar el corazón.

El modelo es, sin duda, el *Cantar de los cantares*, que también requiere una explicación, tanto como los poemas de san Juan de la Cruz. Confesaré aquí que las innúmeras bellezas de tan riquísimo poema me dejan un poco ahído de metáforas; que todas las alhajas que lo visten acaban por predisponer en contra a mi alma occidental y a una cierta disposición a lo abstracto que tiene mi espíritu. Prefiero el estilo puro de la obra a que me estoy refiriendo.

Prescindiré de mi gusto, que no hace al caso. Recordaré sólo que el *Cantar*, atribuido a Salomón, ha creado un género alegórico especialmente apropiado al amor místico, y que se encuadra con los otros géneros creados y divulgados por obra del Antiguo Testamento. Los Salmos, por ejemplo, participan del himno y de la elegía, combinación que lleva a cabo una extraordinaria alianza de los sentimientos colectivos líricamente expresados con los que proceden de lo más íntimo de la persona y de su fe.

Ahora ya puedo hablar del padre Cyprien de la Nativité de la Vierge, traductor admirable de las obras de san Juan de la Cruz, de quien no podía dejar de decir previamente algunas palabras. Estoy seguro de que jamás hubiera leído aquel viejo volumen que hojeaba de no ser porque mis ojos tropezaron distraídamente con unos versos que allí había junto a un texto español. Vi, leí y murmuré:

A l'ombre d'une obscure Nuit
D'Angoisseux amour embrasée,

O l'heureux sort qui me conduit
Je sortis sans être avisée,
Le calme tenant à propos
Ma maison en un doux repos...

¡Pero esto..., me dije, canta por sí mismo!...

En poesía no hay otra certidumbre posible. Para que haya poesía de verdad (o, al menos, para que nos sintamos en peligro próximo de poesía) basta y sobra con que el simple ajuste de las palabras, que vayamos leyendo como quien habla, obligue a nuestra voz, aunque sea interiormente, a apartarse del tono y de la marcha del discurso ordinario, y la coloque en un modo completamente distinto, como en un *tiempo* distinto. Este íntimo constreñimiento a la tensión y a la acción ritmadas transforma profundamente todos los valores del texto que nos lo impone. Tal texto deja de ser inmediatamente uno de los que se nos ofrecen para informarnos sobre alguna cosa, y para desvanecerse en cuanto tal cosa quede comprendida. Opera de suerte que nos hace vivir una vida distinta, alentar según esta vida segunda; y supone un estado o un mundo en el que los objetos y los seres que en él se encuentran, o, mejor, sus imágenes, tienen otras libertades y otros lazos que los del mundo práctico. Los nombres de tales imágenes desempeñan un papel en su destino; los pensamientos siguen, a menudo, la suerte a que les destina la sonoridad o el número de sílabas de tales nombres; se enriquecen con las semejanzas y los contrastes que suscitan; todo lo cual confiere a la idea una naturaleza encantada, sometida, como por un conjuro, a los caprichos, a los sortilegios, a los poderes del lenguaje.

Una vez que leí y releí estos versos, tuve la curiosidad de mirar al texto español, lengua que entiendo un poco cuando es muy sencilla. La encantadora estrofa que he citado traspone la siguiente:

*En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada**

No es posible mayor fidelidad. Obviamente el padre traductor ha modificado el tipo de estrofa. Ha optado por el octosílabo francés, en vez de seguir las variaciones de metro del original. Ha entendido que la

* Cito, naturalmente, del original español, de la edición de Dámaso Alonso, Madrid, 1989. [*N. del T.*]

prosodia depende de la lengua; no ha intentado, como han hecho otros (sobre todo en los siglos XVI y XIX), imponer al francés lo que el francés no impone o no propone al oído francés. En eso consiste verdaderamente *traducir*, en reconstituir lo más aproximadamente el *efecto* de una determinada *causa*, un texto español, en el caso que nos ocupa, mediante *otra causa*, un texto francés.

Al hacer esto, el padre Cyprien ha enriquecido la poesía francesa, bien discretamente, es cierto (hasta hoy, casi imperceptiblemente), con una muy delgada gavilla de versos, pero de la más auténtica y de la más pura calidad.

Lo que sigue me colmó. Leí con delicia:

A l'obscur, mais hors de danger,
Par une échelle fort secrète
Couverte d'un voile étranger
Je me dérobay en cachette,
(Hereux sort, quand tout à propos
Ma maison estoit en repos).
En secret sous le manteau noir
De la Nuict sans estre apperceuë
Ou que je peusse apercevoir
Aucun des objects de la veuë...

(*A oscuras y segura, / por la secreta escala, disfrazada, / ¡oh dichosa ventura! / a oscuras, y en celada, / estando ya mi casa sosegada. / En la Noche dichosa / en secreto, que nadie me veta, / ni yo miraba cosa...*)

Esto no se parecía a nada, estaba hecho a partir de muy poca cosa, y, sin embargo, esencialmente me arrobaba, sin que yo pudiera discriminar la composición de tal encanto, en el que se unían en admirable proporción la mayor sencillez y la más exquisita «distinción».

¿Cómo es posible, pensaba yo, que este monje haya sido capaz de una arquitectura y de un fraseo formal dotados de semejante ligereza; cómo es posible que haya sido capaz de haberse hecho de golpe con el hilo de la melodía de sus palabras? En la poesía francesa no hay nada más firme, ni más libre, ni más natural y, por todo ello, nada más sabio. ¿Hay, acaso, en el mismo La Fontaine, o en Verlaine, un canto más fluido, fluido pero no muelle, más dichosamente escapado del silencio?

Dans mon sein parsemé de fleurs
Qu'entier soigneuse je lui garde,
Il dort...

(En mi pecho florido,/ que entero para él solo se guardaba,/ allí quedó dormido,/...)

Y aún:

Morte bise, arrête ton cours:
Lève-toi, ô Sud que resveilles
Par tes souffles les saintes amours...

(Detente, cierzo muerto;/ ven, austro, que recuerdas los amores,/...)
O bien, este fondo de paisaje suavemente pintado por el sonido:

Allons...
Au mont d'où l'eau plus pure sourd.
Au bois plus épais et plus sourd...

(y vámonos (...)/ al monte o al collado,/ do mana el agua pura,/ entremos más adentro en la espesura.)

En materia de poesía, tengo el vicio de no amar (si es que no es el de no sufrir) salvo lo que me transmite el sentimiento de perfección. Como tantos otros vicios, éste se agrava con la edad. Todo aquello de una obra que me da la impresión que podría cambiar sin mayor esfuerzo se convierte en enemigo de mi placer, es decir en enemigo de la obra. Por más que algunas partes puedan fascinarme o sorprenderme, si el resto no se acuerda con aquéllas y me deja en libertad de prescindir de él, me disgusto, y me disgusto tanto más cuanto mejores sean aquellas venturas dispersas. Me irrita que la belleza sea casual, me irrita encontrarme ante lo opuesto a una obra literaria.

Por otra parte, la acumulación de grandes efectos, de imágenes y epítetos maravillosamente forzados y determinados a sorprender al lector, que llevan a admirar al autor y a sus recursos, antes que a la obra en sí, ensombrecen la *totalidad* del poema, de suerte que el genio del padre resulta funesto para el hijo. Demasiados valores distintos, la incorporación profusa de conocimientos raros, los apartamientos de lo común, las sorpresas demasiado frecuentes y sistemáticas dan idea de un hombre emborrachado de su propia habilidad y dispuesto a plasmarla como sea, no según el estilo y el orden de un designio único, sino en el libre espacio de la incoherencia fecunda de su mente. Este planteamiento, que no deja de ser seductor, se opone a la impresión que produciría una composición ligada a sí misma, que creara un encanto inconcebible, *como sin autor*. Por otra parte, una obra debe inspirar el deseo de volver a ella, de volver a decirse los versos a uno mismo, de llevarlos consigo para darles algún uso interior indefinido; pero en este perdurar

y en estas reviviscencias, los atractivos de los contrastes y de la intensidad se desvanecen: la novedad, el extrañamiento, el poder de lo sorprendente agotan su eficacia, absolutamente relativa, y no queda, si algo queda, nada más que lo que resiste la repetición de su dicción; como queda nuestra propia expresión interior, aquello con lo que podemos vivir, nuestros ideales, nuestras verdades y una selección de nuestras experiencias, todo aquello, en fin, que nos gusta encontrar en nosotros mismos, en la mayor intimidad, es decir, lo más duradero. Me parece a mí que el alma, cuando está a solas consigo misma, cuando, de tiempo en tiempo se habla entre dos silencios *absolutos*, no emplea nunca *más que un reducido número de palabras, y ninguna extraordinaria*. Entonces es cuando se advierte en qué *hay alma*, cuando se experimenta también la sensación de que todo lo demás (todo aquello que exigiría un vocabulario más vasto) no es nada más que simplemente posible...

Prefiero, pues, los poemas que produzcan (o parezcan producir) sus bellezas como deliciosos frutos de su flujo aparentemente natural, producción casi necesariamente seguida de su unidad o de la idea de perfección que es su savia y su sustancia. Pero tal apariencia de prodigio no puede conseguirse sin haber aplicado en ella el más arduo de los trabajos, tanto más sostenido cuanto que para alcanzar su término debe entregarse a la eliminación de toda posible huella de sí mismo. El genio más puro se revela únicamente en la reflexión; no proyecta en su obra ni la más leve sombra de la laboriosidad o del exceso de nadie. Lo que yo llamo *Perfección* elimina la persona del autor; y por ese lado, no deja de resonar cierto eco místico, como sucede en toda búsqueda en que se coloque deliberadamente el término «hasta el infinito».

Nada menos moderno, pues lo único que importa hoy es *llegar a ser conocido*. A tal objetivo limitado se llega por cualquier medio, y las imperfecciones del hombre y de su obra, convenientemente tratadas y explotadas, no suponen en menor estorbo para ello.

La persona del padre Cyprien ha pasado especialmente desapercibida, y esta obra suya cuyos méritos trato de señalar ha pasado aún más de puntillas que el propio padre. Ha quedado tan escondida hasta nuestros días que incluso mi muy llorado amigo Henri Bremond parece haberla ignorado absolutamente, y no habla de nuestro carmelita más que casualmente, a propósito de otras obras, traducciones y biografías, a las que dedica algunas líneas de su vasta *Histoire du sentiment religieux en France* (*Historia del sentimiento religioso en Francia*). Bremond, que profesaba y manifestaba tan vivamente una profunda dilección por la Poesía, no habría dejado de destacar y de amar ésta de que me ocupo, si no hubiera inexplicablemente escapado a su mirada de apasionado amante de las bellas letras. Tendría que haber sido él, en su

condición de creador de valores literarios, quien sacara a la luz los *Cantiques* del padre Cyprien. Su principal obra constituye, en efecto, una auténtica y muy preciosa antología, una selección de fragmentos admirables de escritores a quienes nadie lee, aunque no por ello dejen de ser maestros como ya no hay (como no es posible que pueda haber ya) en el arte superior de construir en términos sencillos y de un modo orgánico las formas y los miembros del pensamiento abstracto en materia de religión.

Algunos versos de los *Cantiques* no hubieran disonado en esta exposición de nobles fragmentos de prosa.

Sea como fuere, expondré lo que se sabe del padre Cyprien (que yo conozco merced a una nota que ha tenido a bien redactar para mí M. Pierre Leguay, de la Biblioteca Nacional, a quien me siento obligado y cuya erudición ya he mencionado). Nació nuestro autor en París el 25 de noviembre de 1605, se llamó en el siglo André de Compans. Llegó a tener un cargo en la Hacienda pública, *in regio aerario prefectus*. Aprendió varias lenguas y viajó a Oriente. En 1632, a la edad de veintisiete años y cuando parecía estar bien situado en su carrera, *in saeculo fortunam constituisse videbatur*, se hizo carmelita descalzo. Profesó en París, el 18 de septiembre del año siguiente. Fue predicador, y escribió mucho. Murió en París, el 16 de septiembre de 1680.

Se descubre *hoy día*, al menos descubro yo, que este contemporáneo de Richelieu y de Descartes, este antiguo inspector de Finanzas o alto funcionario del Tesoro, carmelita descalzo, fue un artista consumado en el arte de hacer versos en estado puro. Digo *hacer versos en estado puro* y entiendo con ello que en la obra de que estoy hablando no hay suyo nada más que la forma de la expresión. Todo lo demás, ideas, imágenes, selección de los términos, es de San Juan de la Cruz. Al ser la traducción extremadamente fiel, no le quedaba al versificador más que la estrechísima libertad que celosamente le daba nuestra lengua severa y el rigor de nuestra prosodia. Tenía que bailar cargado de cadenas. Cuanto más se perfila el problema ante el entendimiento, más admirable se hacen la gracia y la elegancia con que ha sido resuelto; se requería el concurso de las más exquisitas dotes poéticas enfrentadas a las más adversas condiciones. Explicaré un poco esto, que explicará mi admiración en la medida en que una admiración pueda explicarse.

En general, un poeta no puede llevar a cabo su obra si no puede disponer de su idea primera o directriz, e imponerle cuantas modificaciones (a veces muy grandes) le sugiera la tensión de satisfacer las exigencias de su ejecución. El pensamiento es una actividad inmediata, provisional, ligada a una voz interior muy variada, a iluminaciones precarias, a arranques sin futuro; pero también es rico en posibilidades, a

(En soledad vivía,/ y en soledad ha puesto ya su nido,/ y en soledad la guía/ a solas su querido,/ también en soledad de amor herido.)

No puedo dejar de percibir la extrema sensibilidad del artista. Hay que hacer, de todas formas, una reflexión para apreciar completamente los delicados valores de esta composición. Se aprecia que ni el «canon» de la estrofa, según el cual la cuarteta tiene la rima cruzada y el dístico rima paroxítona*, ni la rima misma, ni la obligación de traducir muy ceñidamente, estorban en nada la dulcísima marcha del discurso, al que la métrica gradúa tan fácilmente como si su naturaleza fuera tal que organizara a este canto a un mismo tiempo por el sentido y por la voz —lo que constituye una maravilla de acompasamiento, sobre todo cuando se prolonga, y en estos poemas se sostiene sin fisuras—. En seguida se advierte que si nada parece más fácil que esta sucesión, nada más seductor de oír, nada más deseable de volver a leer para gozar mejor, nada ha debido de ser más difícil de conseguir. Es la plenitud del arte que se pone de manifiesto en cuanto uno se para a considerarlo; aquello que ha parecido tan natural es también aquello en lo que se descubre tanta sabiduría.

Por modesto que haya sido el padre Cyprien, no ha querido dejar pensar a sus lectores que su traducción poética fuera sin trabajo. Dice en el prólogo:

Por lo que toca a los versos de los Cantiques, he trabajado mucho para dároslos en el estado en que están al presente, a causa de la sujeción que he tenido que mantener al sentido y el espíritu que el Autor en ellos puso, pues contienen el asunto y la sustancia de sus libros; y, por tanto, no podía apenas hacer en ellos omisiones que no fueran notables. En cuanto al trabajo que en ellos puse, poco os diré para no faltar a la caridad, ni contravenir a la humildad... sin embargo... rendiré este homenaje a la verdad, y es que el trabajo del que gozáis ahora, en el estado en que tenéis la versión de estas obras, es cosa escondida, que no podrá ser nunca conocida sino de aquellos que se tomen la molestia de comparar el original entero con el Francés...

Y añade que: *principalmente el Cántico Espiritual... podría bien pasar por una obra nueva...*

Durante trescientos años esta «obra nueva» ha estado en la sombra, lo que la ha mantenido en el estado de obra aún bastante nueva, pues su primera reedición, de 1917, en el *Art catholique*, que se agotó rápi-

* No deja de ser sorprendente la explicación de la estrofa, una lira, que respondería al siguiente «canon»: 7a 11B 7a 7b 11B. Valéry la descompone en una cuarteta, *quatrain*, cuyo último verso formaría con el siguiente, el último de la estrofa, un dístico (en realidad un pareado heterométrico, pues los dísticos se componen de un hexámetro y un pentámetro, y los dos versos que nos ocupan son un heptasílabo y un endecasílabo). [N. del T.]

damente, no pudo conmover más que a unos pocos, y no parece, pese a la cantidad de antologías que de nuestra poesía se han publicado después, que los *Cantiques* del padre Cyprien hayan obtenido la menor mención. Ya he comentado la importancia que le doy. Cabría suponer que me equivoco y que los demás no ven en estas breves estrofas lo que yo creo ver. Para mí, la Poesía debería ser el Paraíso del Lenguaje, en el que las diferentes virtudes de esta facultad *trascendente*, unidas por su empleo, aun cuando sean tan extrañas una para la otra como son lo sensible a lo inteligible, y la fuerza inmediata de lo sonoro al pensamiento que discurre, pueden y deben acompasarse y constituirse durante cierto tiempo en una ligazón tan íntima como la del cuerpo y el alma. Pero esta perfección de unión, en la que no puede soslayarse que tiene en contra la convención misma del lenguaje, se da raras veces y se suele mantener sólo a lo largo de pocos versos. Mucho me temo que sólo puedan contarse con el número de los dedos los poetas en los que la delicia de la melodía continua comience con el poema y dure lo que el poema mismo. Por eso el logro sorprendente en la empresa del padre Cyprien me ha fascinado hasta el punto que he contado.

Variación

Notas

Le Silence éternel de ces espaces infinis M'EFFRAYE. (El silencio eterno de estos espacios infinitos ME ESPANTA).

Esta frase, uno de los pensamientos más famosos que se hayan articulado jamás por la fuerza de lo que pretende imprimir en las almas y por la magnificencia de su forma, es un Poema.

y de ninguna manera un Pensamiento.

Porque Eterno e Infinito son símbolos de no-pensamiento. Su valor es absolutamente afectivo. Actúan únicamente sobre una cierta sensibilidad. Provocan:

la sensación especial de la impotencia de imaginar.

Pascal introduce en la literatura el uso o el abuso de estos términos, muy buenos para la poesía y solamente buenos para ella.

Compone, en una disposición simétrica, una suerte de formidable figura de equilibrio, al margen de la cual, en oposición (como el hombre aislado, perdido en los cielos, insignificante y pensante), coloca su: ME ESPANTA. Obsérvese cómo todo lo inhumano que reina en los Cielos está establecido, representado por esta forma de gran verso, en el que las palabras que desempeñan una misma función se añaden y se refuerzan en sus efectos: sustantivo y sustantivo, silencio con espacios; epíteto con epíteto: infinito muestra a eterno...

Este verso inmenso construye la imagen retórica de un sistema completo en sí mismo, un «UNIVERSO»...

En cuanto a lo humano, a la vida, a la conciencia, al terror, todo ello se proyecta en la forma verbal pospuesta: ME ESPANTA.

El poema es perfecto.

Diré aún más sobre este poema:

La poesía verdadera tiende siempre a una cierta imitación de lo que significa, mediante la materia del lenguaje, o mediante la distribución de esa materia.

Publicado en la *Revue Hebdomadaire*, 32, VII, 28, 14 de julio de 1923. Fue enriquecido con anotaciones inéditas en *Variation sur une «Pensée»*, annotée par l'auteur, Liège, Éditions du Balancier, 1930. Reeditado en el tomo G de *Œuvres, Variété* (1937). Siguiendo el criterio de la edición de la Pléiade, publicamos las Notas en cursiva y en las páginas correspondientes.

Pero, dado que la forma de las palabras y la táctica de sus ordenamientos en las formas gramaticales son independientes de los valores convencionales que les corresponden y que constituyen su sentido, se dan muy pocas oportunidades de que la expresión inmediata de una idea llegue al entendimiento bajo condición poética.

No habría poesía, no se habría inventado, si tal caso singular no se presentara nunca.

No habría poesía, si el trabajo y el artificio no permitieran, ensayando sustituciones, multiplicar los hallazgos afortunados y trabar cuanto haga falta para componer una sucesión de sonidos absolutamente favorable.

Pero tales hallazgos afortunados y aislados, a que me refiero, hallazgos que los poetas esperan, acechan, acumulan, o con los que experimentan tratando de incrementar su virulencia, si bien pueden darse en cualquier momento a título de casualidad o de encuentro fortuito, requieren que el individuo con el que hayan topado, los distinga y los aprehenda. La mayoría no es sensible a tales producciones de su vida.

Tal sucede con los dichos de los niños, a veces tan extraordinarios, cuya gracia o cuyo alcance pasan desapercibidos a sus autores.

Nada semejante en nuestro Pascal.

Poema o Pensamiento, el «SILENCIO ETERNO» ha servido de tema a la presente «Variación», en la que no se ha querido proponer al lector nada que no se dedujera casi inevitablemente del texto mismo, tan hermoso como breve.

Por la iluminación de unas pocas palabras, se ha creído ver en las profundidades de Pascal intenciones y contradicciones notables. También se ha creído poder definir las o describirlas.

En primer lugar, permítaseme el rodeo de considerar cómo el sentimiento general de los hombres religiosos en presencia del cielo nocturno, puro, sembrado de estrellas, es maravillosamente opuesto al que nos dice sentir Pascal.

Aquéllos ven a Dios en ese vacío sembrado de luminarias.

Lo oyen. El silencio eterno les toca un sonoro concierto de alabanzas universales.

Pero, mientras la consideración de la noche excita y exalta a tales excelsitudes a paganos, judíos o cristianos, esa misma consideración aplasta y oprime a Quien había ya encontrado.

No cabe discutir el hecho. El contraste es evidente. Un desacuerdo tan manifiesto tiene que significar algo.

Es muy cierto que el cielo de Pascal ya no es el cielo de los entusiastas antiguos.

sobre un pensamiento

Texto

EL SILENCIO ETERNO...

—¿Qué dulces sonidos poderosos —pregunta Eustacio a Pitágoras— y qué armonías de una extraña pureza son esos que me parece oír en la sustancia de la noche que nos rodea? Mi alma, al final del oído, acoge sorprendida modulaciones lejanas. Tiende, como en una esperanza, a los límites de mi sentido, para captar estos estremecimientos de cristal y este mugido majestuosamente lento que me llenan de maravilla. ¿Qué misterioso instrumento tañe tales delicias?

—El cielo mismo —le contestaba Pitágoras—. Oyes lo mismo que hace el encanto de los dioses. No hay silencio en el universo. Inseparable al movimiento de los cuerpos celestes, hay un concierto de voces eternas. Cada una de las estrellas móviles, al hacer vibrar al éter según su propia velocidad, comunica al espacio el sonido que corresponde a su número. Las más lejanas, que necesariamente son las más rápidas, sueñan en el conjunto con los tonos más agudos. Las más lentas, que son las más cercanas a nosotros, son más graves; y la tierra, inmóvil, permanece muda. Como las esferas obedecen a una ley, los sonidos que engendran se armonizan en este acorde suave y dulcemente variable que es el de los cielos con los cielos. El orden del mundo puro encanta a tus oídos. La inteligencia, la justicia, el amor y las otras perfecciones que reinan en la sublime partida del universo, se hacen sensibles; y este arrobamiento que sientes no es más que el efecto de una divina y rigurosa analogía...

Tal es lo que el deseo profundo de los antiguos griegos suponía en los abismos de la noche.

Por lo que hace a los judíos, no hay cielos, para ellos, cuya elocuencia no celebren. Las noches bíblicas resuenan en alabanzas al Señor. En ocasiones, las estrellas parecen confundirse en ellos con los hijos de Dios, cuales son los ángeles, y esa innumerable tribu de los espíritus y de los astros deja oír a la tierra un inmenso clamor.

«Los cielos cantan la gloria de Dios, y la obra de sus manos se proclama por el firmamento.»

El autor de los *Salmos* no encuentra términos lo suficientemente vigorosos para expresar todo el poder de esta voz extraordinaria. «El día vomita al día la palabra divina, y la noche enseña a la noche. No son, en absoluto, parloteos ni discursos que puedan oírse sin prestarles atención, su sonido llega a todos los extremos de la tierra... *Non sunt loquelaе neque sermones quorum non audiantur voces eorum. In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terrae verba eorum.*»

Y el propio Jehová le dice a Job: «Las estrellas de la mañana prorumpían en cantos de alegría.»

A Pascal no le llega de los espacios infinitos más que el silencio. Dice que está «espantado». Se queja amargamente de estar abandonado en el mundo. No descubre a Aquel que declaraba en la voz de Jeremías: *Coelum et terram ego impleo*. Este extraño cristiano no encuentra a su Padre en los Cielos... Sino que, por el contrario, «al mirar a todo el universo mudo, se espanta —dice—, como un hombre al que hubieran llevado dormido a una isla desierta y espantosa...»

Espanto, espantado, espantoso; silencio eterno; universo mudo, así habla de lo que le rodea una de las más poderosas inteligencias que hayan aparecido en la historia.

Se siente a sí misma vivamente, se representa, y se lamenta, como un animal acosado; pero, aún más, como un animal que se acosa a sí mismo, excita los grandes recursos de que dispone, el poder de su lógica y las admirables virtudes de su lenguaje, para corromper todo lo visible y cuanto no es desolador en absoluto. Es una inteligencia que se quiere frágil y absolutamente amenazada, rodeada por todas partes de peligros y de soledad, y de todas las causas de terror y de desesperanza. No puede soportar haber caído en las redes del tiempo, del número, de las dimensiones; no puede soportar estar cogida en la trampa del sistema del mundo. No hay cosa creada que no le

Copérnico y Képler han aparecido ya en la historia, también Galileo. La Tierra es muy poca cosa en el firmamento. El hombre ha dejado de ser el centro del Todo. Empieza a hacerse difícil pensar que ese Todo haya sido creado para él, que haya sido objeto de una atención privilegiada por parte de la Omnipotencia. Por su parte, Pascal descubre en el cielo, mirado ahora con telescopios y corregido por la nueva astronomía, nuevas razones para tener miedo.

No ve nada en el mundo de lo que no sepa extraer su veneno. También lo saca de los cielos. Está espantosamente ávido de todo cuanto le deprime, es incapaz de abstraerse de su interés personal. No puede aceptar no ser más que lo que es. No le basta con ser Pascal... No está muy claro que no haya sentido demasiado amargamente, demasiado hondamente, la gloria de Des Cartes, cuyos méritos ha tratado siempre de rebajar y de cuyas grandes esperanzas no ha dejado de reírse; y si un punto de celos atroces, una espina secreta en el corazón...

Pudiera ser que el punto de arranque de su empresa de destrucción general de los valores humanos se encontrara en algún mal particular de su amor propio. Hay rivales tan formidables que únicamente puede menoscárseles devaluando a toda la especie.

El curso de nuestra «Variación» nos ha llevado naturalmente a oponer la idea que Pascal nos da de sí mismo (o bien la que la tradición nos ofrece de él) a la idea que podemos hacernos por nosotros mismos.

(No cabe pretender que una pueda ser más verdadera que la otra. Ambas pretensiones carecerían de sentido).

En el célebre versículo que nos ocupa, he visto, sin mayor esfuerzo, una voluntad y una fuerza que muy difícilmente cuadran con la sencillez del corazón y con la integridad de la desesperación que cabría imaginar en el personaje más negro y más puro de la Leyenda Intelectual.

Se corría el riesgo de hacer más humano a Pascal; quizá más profundo.

Pero tal aspecto nuevo de una figura ilustre no ha sido del gusto de todos.

Como si lo que a mí me parecía evidente, de mí hubiera salido. Hubo quien se conmovió, quien habló de escándalo. Incluso algunos de los hombres

recuerde su horrible condición, y unas cosas la hieren, otras la confunden, todas la espantan, de tal suerte que la contemplación no deja nunca de hacerle aullar a la muerte. A mí me trae a la imaginación el insupportable ladrido que los perros lanzan a la luna; este desesperado, capaz de la teoría de la luna, también lanzaría su aullido contra sus propios cálculos.

Y no sólo le irrita y se le hace odioso lo que sucede en el cielo, sino cualquier otra cosa; y no sólo cualquier otra cosa en sí misma, sino también la inocente representación de las cosas: *Qué vanidad la pintura...* Para las imágenes que persiguen las artes, inventa una especie de desdén de segundo grado.

No puedo dejar de pensar que esta actitud perfectamente triste y este absoluto de desazón carezcan de sistema, que no sean resultado de un trabajo. Una frase bien trabada excluye la renuncia total.

Una angustia que escribe bien no lo es tanto como para no haber salvado del naufragio alguna libertad del entendimiento, algún sentimiento de la cadencia, alguna lógica y algo simbólico que contradigan lo que expresan. Hay también un no sé qué turbador y un no sé qué fácil en la especificación que hace de los motivos trágicos y de los objetos que le impresionan. ¿Qué se enseña a los demás hombres cuando se les repite que no son nada, que la vida es vana, la naturaleza enemiga, el conocimiento ilusorio? ¿De qué sirve anonadar esa nada que son, o decirles una vez más lo que ya saben?

No me siento cómodo ante esta mezcla de arte y naturaleza. Cuando veo al escritor criticar y menoscabar la verdadera sensación del hombre, añadirle fuerzas rebuscadas, sin dejar de pretender, al mismo tiem-

más eminentes de nuestro tiempo se sintieron personalmente heridos por el resultado de un análisis que cualquiera pudo hacer por su cuenta. ¿Hará falta volver sobre ello? ¿Qué dije yo al respecto? A lo que dice experimentar Pascal, a aquello en lo que lo circunscribe la leyenda, yo simplemente añadía que él lo dice con arte. Yo he visto con nitidez al escritor, e incluso al poeta, casi al estilista, en las pocas palabras del Silencio Eterno.

—¿Y quién dejará de verlos?— Y, al verlos, ¿quién no dejará de imaginarse un Pascal absolutamente distinto del Pascal de una pieza, abrupto, total y perdidamente terrible de los románticos?

Esta tradición, casi venerable, nos lo muestra como una especie de Héroe de la desvalorización amarga y total. Tiene, por tanto, que ofrecernos la perfección misma del desprecio por lo que es, y el ideal del terror de lo que puede ser; la fórmula de este personaje famoso podría escribirse así.

El producto necesario de las operaciones de la inteligencia más precoz, más certera y más profunda que hayan visto los siglos es una angustia casi animal.

Lo que equivale a escribir que el horror de la vida es, por lo menos, proporcional al conocimiento que pueda tenerse de ella.

(De donde cabe colegir, asimismo, que Dios debe sentir un disgusto infinito por su obra.)

Y yo me he preguntado, ingenuamente, si un hombre que no mira más que a sí mismo y a Dios, que no se concibe más que entre su perdición y su salvación, que no le inquieta una vida futura en la memoria de los otros —como corresponde a un desesperado, miserablemente desnudo y solo con su nada junto a sí— puede estar en disposición de pensar en el juego de escribir.

Yo creo que nunca se escribe si no es para alguien, y que no se escribe con arte si no es para más de uno. Y si todavía nos importa alguien, todavía es manejable nuestra angustia; todavía puede servirnos. La fe, siempre que se tenga, no se pone tan enteramente en Dios como para que no quede un poco para poner en el juicio de los hombres de gusto, un poco que funde su esperanza en los amantes de las bellas letras.

Si siento vivamente que todo es vano, ese mismo modo de pensar me prohíbe escribir.

Aunque en el fondo se quiere tener todo, no sólo el cielo, también la gloria; y es ahí donde Pascal se hace más real, y, por ello, mucho menos pascaliano de lo que se querría que fuera.

po, que se tome su industria por su emoción, tengo la sensación de que tal cosa es impura y ambigua. Esta confusión de lo verdadero y de lo falso en una obra se hace molesta en cuanto nos induce a sospechar que responde a la intención de arrastrarnos a una convicción o a inculcar-nos una tendencia. Si quieres seducirme o sorprenderme, no dejes que vea tu mano con la misma nitidez con que veo lo que traza.

Yo veo demasiado la mano de Pascal.

Por otra parte, aun cuando las intenciones fueran puras, la solici-tación misma a la escritura y el cuidado con que se ejerce tienen el mis-mo efecto natural que una segunda intención. Resulta inevitable con-vertir en extremado lo que era moderado, en denso lo que era ralo, en más entero lo que estaba dividido, en patético lo que simplemente esta-ba animado... Las ventanas falsas se muestran por sí mismas. El artista apenas puede sustraerse a aumentar la intensidad de la impresión de su observación, y plasma simétricamente los desarrollos de su idea primera más o menos como opera el sistema nervioso cuando generaliza y ex-tiende a todo el ser cualquier modificación local. Esto no es una obje-ción contra el artista, sino una advertencia de que no hay que confun-dir nunca al hombre verdadero que crea la obra, con el hombre que la obra induce a imaginar.

Tal confusión es habitual en el caso de Pascal. Se ha escrito tanto sobre él, se le ha imaginado tanto, tan apasionadamente se le ha consi-derado, que se le ha convertido en un personaje de tragedia, en un ac-tor singular, un «fijo» de la comedia del conocimiento. Hay quien hace el papel de Pascal. Estas maneras de verlo han hecho de él una suerte de Hamlet francés y jansenista, que sopesa su propio cráneo, cráneo de gran geómetra; que se estremece y medita, en un terrado frente al uni-verso. Lo ha envuelto el aspérrimo viento del infinito, y monologa en la orilla de la nada, en donde se sitúa exactamente igual que al borde de un teatro, y razona ante todo el mundo con el espectro de sí mismo.

¿Me he inventado yo, acaso, que Pascal dice experimentar ante la naturaleza un sentimiento exactamente contrario al que proclama sentir la mayoría de los creyentes?

¿Se puede o no se puede verificar que solicita, con especial dedicación, esta misma reacción, él, que no halla otra dulzura en su renuncia que la de haber primero corrompido, envilecido e infectado cumplidamente aquello a lo que renuncia? No vomitaría el mundo, si antes no lo hubiera amancillado.

Su horror pánico, que se opone a la confianza religiosa que el cielo inspira, no se opone menos a la consideración científica. (Insistiendo un poco más en las etimologías, podría decirse, con cierta precisión, que el creyente contempla el cielo, mientras que el sabio lo considera).

El hombre de ciencia mira el conjunto estrellado sin comprometer en su mirada ninguna significación. Pone fuera del circuito todo el sistema emotivo de su ser. Trata de convertirse a sí mismo en una suerte de máquina tal que, al recibir observaciones, devolviera fórmulas y leyes, y trabajara en sustituir los fenómenos por su expresión en propiedades conscientes, voluntarias, definidas.

He aquí, pues, a nuestro poeta del silencio y del espanto bien diferenciado de la casi unanimidad de los místicos y de la generalidad de los sabios.

Una vez determinada la doble distinción que le confiere su inquietud por ser escritor y una vez demostrada su muy hermosa y sabia industria en el estilo, y, de ahí, la amalgama de sus terrores y sus aversiones con la íntima esperanza de deslumbrar y ser admirado, podemos, ahora que hemos dulcificado al anacoreta en hombre de letras, examinar la utilización que hace de sus espantosas sensaciones y de sus magníficos medios.

Y en este momento deja de gustarme, o, dicho de otro modo, en este momento me confieso culpable.

Admito que, en tanto que adorador del Creador, no encuentre en la creación más que su ausencia, y admito que, en tanto que artista, y muy gran artista, subestime el arte. Consiento con que, en tanto que geómetra, y geómetra profundo, relegue la ciencia a curiosidad y a ciertas aplicaciones cuyas sollicitaciones no pueden distraer al alma de su mal esencial. Me gusta que no se atribuya un valor absoluto a lo que no constituye más que nuestro valor relativo. Apruebo que se tenga una idea lo bastante clara de lo que se es como para considerar como fortuitos los dones que se puedan tener. No hay duda de que no han sido siempre los talentos más fuertes los más

Es un hecho clarísimo, sin embargo, que la mayoría de las religiones han situado la sede de la Omnipotencia en las alturas, del mismo modo que han visto sus señales y las pruebas de su existencia en el orden sideral, que, además, ha proporcionado a los hombres la idea, el modelo primigenio y las primeras verificaciones de las leyes naturales.

Todas las manos se alzan al cielo, en él se refugian o se pierden los ojos; él deja ver el dedo del profeta o del consolador; desde sus alturas han caído algunos discursos y se dejarán oír las llamadas de ciertas trompetas.

Ciertamente ni la Causa Primera, ni el Acto puro, ni el Espíritu tienen una sede, por lo mismo que carecen de figura o de partes, pero un instinto que depende quizá de nuestra estructura vertical o, quizá, el sentimiento de que nuestros destinos dependen de fenómenos muy lejanos, y no sólo nuestros destinos sino toda la vida terrestre, hacen que los hombres perplejos o afligidos o atormentados en sus almas por terribles preguntas sin respuesta se vuelvan hacia el cenit del lugar en que se encuentren, *hacia lo alto*.

Exaltar y atender a las súplicas, pueden tener el mismo significado*.

El propio Kant, cediendo a un secreto impulso de misticismo ingenuo, emparejó esa especie de inspiración de que hubiera una ley moral universal y la sensación que le causaba el espectáculo del cielo estrellado.

También yo he tratado algunas veces de observar en mí mismo, y he intentado llegar hasta las ideas que se siguen del efecto que una noche pura y la presencia de los astros producen generalmente en los hombres.

En dicha situación sólo percibimos objetos que no tienen nada que ver con el cuerpo. Extrañamente quedamos simplificados. Todo lo que está cerca es invisible; todo lo sensible es intangible. Flotamos lejos de nosotros. La mirada se abandona en la visión, en un campo de acontecimientos luminosos, y no puede dejar de unirlos entre sí por sus movimientos espontáneos, como si se dieran en el mismo tiempo, trazando líneas, formando figuras que le pertenecen, que nos impone y que introduce en el espectáculo real.

Y, sin embargo, la distribución de todos esos puntos se nos escapa. Nos sentimos aplastados, lapidados, englobados, olvidados por ese centelleo innumerable.

* Se trata de un intraducible juego de palabras, *Exhausser*, *exaucer*, de idéntica fonética en francés, y que, aparte de la traducción que doy (que salva el valor paradójico que quiere Valéry), tienen, como acepciones sinónimas las de «exaltar» y «resaltar». [*N. del T.*]

conmovidos, como así hubiera debido ser, por la fragilidad, la inconstancia, o la insuficiencia del pensamiento. Pero le falta algo (una cierta nobleza) a cualquier grandeza que no se sienta accidental y a toda mente que no discerna cuanto en sí haya de débil y de mediocre con la misma nitidez y curiosidad con que pueda reconocer en sí algunas bellezas y algunas luces en ocasiones prodigiosas.

En todo esto Pascal es digno de Pascal.

Lo que me atormenta y se me hace odioso es la utilización a que destinaba los amargos frutos de su meditación.

No puedo soportar las apologías. Si hay algo que un genio de largo aliento debe prohibirse, y no debe siquiera concebir, es el ánimo de convencer a los demás y el empleo de cualquier medio para conseguirlo.

Al comercio, a la política, y desgraciadamente a la religión, no les inquieta lo más mínimo la impureza de sus artimañas cuando se trata de hacerse con clientela y seducir voluntades.

En toda empresa propagandística hay un gran desprecio por los seres humanos y una enorme ofensa a la caridad, pues quien me quiere convencer acaba por hacer algo que no querría que le hicieran a él. Me trata como a alguien a quien hay que engañar. Se sirve de una horrible mezcla de método y estratagemas, combina sentimientos y silogismos, agita fantasmas, prodiga promesas y amenazas, excita unas veces lo bestial y otras lo ideal.

Obsérvese cómo se sirven de tales añagazas los oradores y todos aquellos que pretenden poner a la gente de su lado. ¿Qué es la elocuencia? Toma prestadas pasión e imágenes, figuras, ritmos y cadencias para dar la fuerza de la vida a proposiciones absolutamente anodinas por sí mismas.

¿Qué es la apologética? Hacer buenos cristianos con malos razonamientos, servirse de la lógica y de la muerte, etcétera. ¿Puede hacerlo peor la Serpiente?

A eso es a lo que yo llamo impuro, lo que no puedo soportar, lo que siento vivamente como un atentado. Si hay una ética del intelecto no hay nada que la ofenda más.

Imaginemos por un momento la intención y los argumentos que se hallan en los «Pensées» considerados y juzgados por el autor de las Provinciales. Imaginemos que hubiera dirigido su mirada implacable al razonamiento de la Apuesta.

Podemos contar esas estrellas, aunque no podamos creer que existamos para ellas. No hay ninguna reciprocidad entre ellas y nosotros.

Sentimos vivamente algo que nos solicita un discurso y algo que nos los niega.

Tanto lo que vemos en el cielo como lo que encontramos en el fondo de nosotros mismos se sustraen igualmente a nuestra acción, lo uno centelleando más allá de nuestros afanes, viviendo lo otro más acá de nuestra expresión; se crea, pues, una especie de relación entre la atención que aplicamos a lo más lejano y nuestra atención más íntima. Son como dos extremos de una espera, que se responden, y que se parecen en la esperanza de cierta novedad decisiva, ya sea en el cielo ya sea en el corazón.

Al número de las estrellas, que es prodigioso a nuestros ojos, el fondo del ser opone un sentimiento enloquecido de ser él, de ser único —de ser, pese a todo, solo—. Yo soy todo e incompleto. Yo soy todo y parte.

La oscuridad que nos rodea nos convierte en un alma absolutamente desnuda.

Esta oscuridad está toda ella sembrada de claridades inaccesibles. Difícilmente puede evitarse pensar en moradas desde donde se vigile. Poblamos vagamente la sombra de vivientes luminosos e incognoscibles.

Esa misma sombra que suprime el entorno del cuerpo, amortigua consecuentemente el sonido de la voz y la reduce a un discurso interior, pues, en verdad, sólo tendemos a hablar a seres poco alejados.

Experimentamos un sosiego y un malestar especiales. No queda espacio entre el «yo» y el «no yo». Mientras había luz, los pensamientos se encadenaban a las cosas mediante los actos. Intercambiábamos sensaciones contra pensamientos y pensamientos contra sensaciones; los actos hacían de intermediarios, nuestro tiempo servía de moneda. Pero ahora ya no hay intercambios, ya no hay ese hombre actuante que es medida de las cosas. No hay más que dos presencias diferentes y dos naturalezas inconmensurables. No hay más que dos adversarios que se contemplan y no se comprenden. El inmenso ensanchamiento de nuestras perspectivas y la reducción de nuestro poder: quedan enfrentados. Durante algún tiempo, perdemos la ilusión familiar de que las cosas nos correspondan. La imagen de nosotros mismos es la de una mosca que no puede atravesar un vidrio.

No podemos quedarnos en ese punto muerto. La sensibilidad no sabe qué cosa pueda ser el equilibrio. Se podría definirla, incluso, como

una función determinada a romper en los vivientes cualquier equilibrio de sus propiedades. Hay que hacer, por tanto, de suerte que la mente se incite a sí misma a deshacerse de su estupor y a rehacerse de la sorpresa, solemne e inmóvil, que le causan el sentimiento de ser todo y la evidencia de no ser nada.

Se ve entonces al solitario por esencia, al intelecto, defenderse mediante pensamientos. El cuerpo se defiende del mundo mediante sus actos reflejos y sus distintas secreciones. Unas veces, los produce como por casualidad, como en un acto adelantado y, otras, constituyen movimientos oportunos y humores eficaces que opone con precisión a lo que le oprime o a lo que le irrita. No de otra manera actúa el alma frente a la inhumanidad de la noche. Se defiende de ella mediante creaciones, que pueden ser ingenuas e irresistibles, como los actos reflejos, o bien reflexivas, demoradas, combinadas, articuladas y adaptadas al conocimiento que pueda tener de la situación.

Encontraremos, pues, en nosotros, dos órdenes de respuestas a la sensación que he descrito, la que nos proporcionan la visión del cielo y la imaginación del universo. Unas serán *espontáneas*, las otras *elaboradas*. Son muy diferentes, aunque puedan mezclarse y combinarse en la misma cabeza, pero hay que separarlas para definir las. A menudo se las distingue atribuyendo unas al *corazón* y las otras a la *inteligencia*. Tales términos resultan bastante cómodos.

El corazón, en su lucha contra la figura espantosa del mundo, acaba por suscitar, a fuerza de deseo, la idea de algún Ser tan poderoso como para contener, como para haber construido o como para emitir ese monstruo de extensión y de radiaciones que nos produce, que nos alimenta, que nos contiene, que nos amenaza, que nos fascina, que nos intriga y que nos devora. Y este Ser será también una Persona, es decir que habrá cierta semejanza entre él y nosotros, y, de algún modo, la esperanza de un acuerdo indefinible. Tal es lo que el corazón *encuentra*. Tiende a contestarse con un dios.

Por otra parte, como es bien sabido, gracias a la experiencia del amor, lo único tiene necesidad de lo único, y lo viviente quiere lo viviente.

Veamos ahora qué otro género de pensamientos puede sobrevenirnos, si retrasamos el sentimiento, y a la enorme presión de todas las cosas tratamos de oponer una paciencia infinita y un inmenso interés. La mente *busca*.

La mente no se precipitará a imaginar lo que necesita para sostener la consideración del universo. Se dedicará a examinar, sin tener en cuenta el tiempo, ni la duración de una vida concreta. Hay un significativo contraste entre la prontitud, la impaciencia, la inquietud del

corazón, y esta lentitud hecha de crítica y esperanza. Esta demora, que puede ser ilimitada, está encaminada a transformar el problema. El problema transformado podrá transformar a quien se hizo la pregunta.

Comprobaremos que no podemos pensar en nuestro universo si no es concibiéndolo como un *objeto* nítidamente separable de nosotros y claramente opuesto a nuestra conciencia. Podremos compararlo, entonces, con los sistemas más pequeños que sabemos describir, definir, medir, experimentar. Trataremos el todo como una parte. Nos veremos inducidos a aplicarle una lógica, de tal suerte que sus operaciones nos permitan predecir sus cambios o determinar sus límites.

(Compararemos, por ejemplo, el conjunto de las estrellas con una nube de gas, trataremos de aplicar a un enjambre sideral las definiciones y las leyes descubiertas al estudiar los gases en un laboratorio, nos haremos una idea *estadística* del universo, pensaremos en su *energía interna*, en su *temperatura*. etcétera).

Nuestro trabajo consistirá, en suma, en acercar aquello que nos dejaba estupefactos y que nos conmovía tanto a lo que es familiar a nuestros sentidos, accesible a nuestra acción y que se atiene bastante aproximadamente a nuestros razonamientos.

En nuestros días ya no se dan ni la reacción de Pascal (espanto ante la idea del Universo físico-mecánico) ni la reacción inversa (exaltación).

El progreso de los conocimientos en este orden, las grandes novedades que se han dado, el número de hechos descubiertos, lo extraño e inestable de las teorías y, especialmente, la dependencia cada vez más perceptible de los fenómenos respecto de los medios de observación, llevan a los modernos a posponer cualquier juicio respecto de la naturaleza de las cosas. Sabemos que el silencio eterno no es más que una imaginación, y que no hay un solo lugar en el «espacio» en el que un resonador dejaría de señalar la presencia eterna de radiaciones y de energía.

La famosa réplica que se encuentra en el Misterio de Jesús: Tú no me buscarías... procede quizá del recuerdo de alguna lectura.

San Bernardo (citado por Bourdaloue en el Sermon sur la Grâce—Sermón sobre la Gracia—) dice: Nisi enim prius quaesita, non quaeres; sicut nec eligeres nisi electa.

La formulación de Pascal no es exactamente igual a la de san Bernardo. En Pascal la búsqueda en sí se plantea como prueba de la existencia de lo buscado. La búsqueda resulta de un hallazgo secreto que la ha precedido.

En san Bernardo el alma busca para ser buscada. La búsqueda de Dios por el alma depende de la búsqueda del alma por Dios. No me buscarías si no estuvieras siendo buscada por mí. No me buscarías si estuvieras reducida a ti sola.

También estaba Papá Noel, mediante cuya figura Pascal dio en clave chusca la definición de luz.

Cabe señalar que tal definición, completamente absurda en el siglo XVII, casi podría interpretarse en la actualidad como expresión rudimentaria de las teorías más recientes sobre la constitución de la luz (estructura granular de las radiaciones).

En otro orden de cosas, las ideas de Pascal sobre la física responden a un talante especialmente medroso. Lo que pensaba no llevaba a nada. Carecía de la imaginación del mecanismo de los fenómenos en que era fructífero Des Cartes, y que, por ingenua e ilusoria que pueda ser en sí, es condición para muchas investigaciones muy fecundas y descubrimientos positivos.

Pero, a la larga, de este trabajo ilimitado, resultará, tendrá necesariamente que resultar, alguna variación (ya sensible) en todos esos elementos *familiares, posibles, razonables* que constituyen a cada instante las condiciones de nuestro sosiego. Del mismo modo que los hombres han aceptado la existencia de sus antípodas, se familiarizarán con la *curvatura del universo*, y con otras cosas sorprendentes. No es imposible —es incluso probable— que esta habituación transforme poco a poco, no sólo nuestras ideas, sino también algunas de nuestras reacciones inmediatas.

La que podríamos denominar *reacción de Pascal* puede convertirse en una rareza, en un objeto de curiosidad para los psicólogos.

Pascal había «encontrado», pero, sin duda alguna, porque no buscaba. La detención de la búsqueda, y la forma de esa detención, pueden transmitir el sentimiento del hallazgo.

Pero jamás ha tenido esa fe en la búsqueda que consiste en esperar lo imprevisto.

Ha sacado de sí mismo ese *silencio eterno* que ni los hombres verdaderamente religiosos, ni los verdaderamente profundos han observado jamás en el universo.

Ha exagerado terriblemente, groseramente, la oposición entre conocimiento y salvación. En su mismo siglo, hubo sabios que sin dejar de atenerse a su ideal moral menos que él al suyo, me parece a mí, no se dedicaron en absoluto a atormentar a las ciencias. Hubo un Cavalieri, que se ocupó de los indivisibles; un Saccheri, que sospechaba, sin llegar explicitarlo, lo que de convencional hay en Euclides, y que entreabrió la puerta a buena parte de las audacias venideras de la geometría. Claro que no eran más que jesuitas.

A propósito de Adonis

Se ha extendido una vaga idea generalizada sobre la pereza y la tendencia a la ensoñación de La Fontaine, una especie de murmuración tópica sobre su espíritu ausente y su perpetua distracción, que induce a imaginarlo, sin mayor esfuerzo, como un personaje fabuloso proclive siempre a la menor divagación del espíritu. No es difícil darle figura mediante el recurso a una de esas imágenes íntimas que no acaban de dejarnos, aunque haga ya muchos años que, con los primeros grabados que vimos y las primeras historias que nos contaron, se formaran en nosotros.

Acaso su mismo nombre de La Fontaine (*La Fuente*) haya ligado, desde la infancia y para siempre, a su figura de poeta un cierto sentido ambiguo de hontanar y de hondura y del encanto que sugieren las aguas. En ocasiones, una consonancia edifica un mito. Dioses mayores nacieron de un calambur, que no deja de ser una suerte de adulterio.

En esa imaginación, es un ser que sueña y que fluctúa con la mayor naturalidad del mundo. Habitualmente lo situamos en un parque o en una deliciosa campiña en donde busca las sombras hermosas. Le atribuimos la actitud encantada del solitario que nunca acaba de estar solo, ya sea porque se regocija consigo mismo de la paz que lo envuelve, ya sea porque discurre con el zorro, la hormiga o cualquiera de aquellos animales del siglo de Luis XIV que hablaban con tan depurada lengua.

Si los animales lo dejan, pues ni los más sensatos dejan de ser movidos y de distraerse por la menor cosa, se vuelve al campo que se extiende bajo el sol, donde escucha las conversaciones de la caña, del molino, de las ninfas. Él les presta su silencio, con el que ellos hacen una suerte de sinfonía.

Fiel únicamente a las delicias del día (siempre, además, que se ofrezcan por sí mismas, y que él no tenga que perseguirlas ni esforzarse

Revue de Paris, 1 de febrero de 1921. *Œuvres*, tomo G, *Variété* (1937).

en conservarlas), cabría pensar que su destino no haya tenido más que deducir, como siguiendo un hilo de seda, lo que de más dulce haya habido en cada instante; frágilmente habría ido, así, sacando horas infinitas.

Nada mejor para evocar a este soñador que la nube perezosa en la que abandona su mirada. Su blanda deriva por los cielos lo aparta insensiblemente de sí mismo, de su mujer y de su hijo, lo lleva al olvido de sus asuntos, lo alivia de cualquier consecuencia, lo dispensa de cualquier previsión, pues es vano pretender adelantar a la misma brisa que nos lleva, y más vano aún, quizá, pretender estar dando siempre cuenta de los gaseosos movimientos de una nube.

* * *

Y, sin embargo, un poema de seiscientos versos de rimas llanas*, compuestos como los del *Adonis*; un encadenamiento de gracia tan prolongado; el vencimiento de tantas dificultades; tantas complacencias captadas para la continuidad de una trama inviolable, en la que se yuxtaponen, se encajan, son forzadas a fundirse, para dar finalmente la ilusión de un tapiz vasto y variado; todo ese trabajo, que el entendido sabe apreciar por transparencia, entre los prodigios de la obra, pese a los movimientos de la caza o las vicisitudes del amor, y que sólo puede producirle maravilla a medida que su mente lo reconstituye, le hace rechazar para siempre, sin posible vuelta atrás, la vieja idea primigenia que había guardado de La Fontaine.

* * *

Ya no cabe pensar que aquel aficionado a los jardines, aquel que pierde el tiempo con la misma facilidad con que pierde sus medias calzas; entre cándido e inspirado; un poco asimplado, un poco burlón y otro poco sentencioso; dispensador a las bestezuelas que le rodean de una especie de justicia fundamentada con proverbios, pueda ser el verdadero autor del *Adonis*. Ahora, hay que pensar que la indolencia es sabia; la blandura, estudiada; la facilidad, cima del arte. Y por lo que hace al candor, está fuera de toda sospecha; un arte y una pureza tan sostenidos están, en mi opinión, al margen de cualquier pereza y de cualquier simplicidad.

* Las rimas llanas francesas (*rimes plates*) son las que forman los versos en los que se alternan dos versos de rima masculina (cuando la última sílaba no termina en *e* muda) y dos versos de rima femenina (cuando la última sílaba termina en *e* muda). [*N. del T.*]

No puede hacerse política con buen corazón; pero mucho menos se puede imponer al discurso tan preciosos y raros ajustes con ausencias y ensoñaciones. La verdadera condición de un verdadero poeta consiste en todo lo contrario de un estado de ensueño. No veo en tal condición sino búsquedas voluntarias, aligeramiento de pensamientos, consentimiento del alma en torturas exquisitas y el triunfo perpetuo del sacrificio.

Si uno quiere escribir su propio sueño, debe mantenerse infinitamente alerta. Si quiere imitar con cierta exactitud las rarezas, las infidelidades al propio yo del débil durmiente que se era hace un momento; si se quiere perseguir por las propias honduras al alma en su caída pensativa, como la de una hoja muerta por la vaga inmensidad de la memoria, no se crea nadie que tal pueda conseguirse sin una atención llevada hasta el extremo, cuyo mejor logro consistirá en sorprender lo que sólo existe a sus expensas.

Quien dice exactitud y estilo invoca todo lo contrario a ensoñación, y quien se los encuentra en una obra debe suponer en el autor todo el trabajo y todo el tiempo que tuvo que emplear para hacer frente a la permanente disipación de los pensamientos. Tanto los más hermosos, como los otros, no son sino sombras y, aquí, los fantasmas preceden a los vivos. Jamás fue juego de ociosos arrancar un poco de gracia, un poco de claridad, un poco de existencia a la movilidad de las cosas de la mente; ni transformar lo que pasa en lo que perdura. Cuanto más inquieta y fugitiva es la presa que se ansía, más presencia y voluntad se requieren para convertirla en eternamente presente en su actitud eternamente fugitiva.

Incluso un fabulista está lejos de parecerse a ese distraído que distraídamente figurábamos antaño. Fedra es todo elegancias; el *La Fontaine de las Fábulas* está lleno de artificios. No les bastó haber escuchado, al pie de un árbol, el parloteo de la urraca, ni las tenebrosas carcajadas del cuervo, para hacerlos hablar con tanta gracia. Hay un abismo extraño entre los discursos que nos llegan de los pájaros, de los follajes, de las ideas, y el discurso que ponemos en sus bocas: un vano inimaginable.

Esta misteriosa diferencia entre la impresión o la invención, por nítidas que sean, y su expresión final se hace aún mayor —tanto como pueda ser posible y, de ahí, tanto más destacable— cuando el escritor

impone a su lengua el sistema de versos regulares. Se trata de una *convención* que ha sido muy mal comprendida. Dedicaré a ello unas palabras.

* * *

Es tan seductora la libertad; lo es de un modo tan especial para los poetas; con tan convincentes razones, tan sólidas en su mayoría, se ofrece a su fantasía; tan apropiadamente se adorna de sensatez y de novedad; tanto nos presiona con las ventajas —en las que difícilmente pueden verse las sombras— que se seguirían de contravenir las viejas reglas, de considerar sus absurdidades y de reducirlas a la pura observancia de las leyes naturales del alma y del oído, que, a primera vista, no se sabe muy bien que oponerle. ¿Acaso se puede oponer a tan seductor razonamiento la idea de que favorece peligrosamente la negligencia, cuando, en respuesta, nos puede mostrar una cantidad inmensa de versos muy malos, muy fáciles y terriblemente regulares? Es cierto que, en su contra, hay una cantidad igual de grande de versos libres detestables. Una acusación semejante vuela entre dos campos; las mejores defensas de un bando son las débiles del otro, y, de tal modo se parecen, que no se explica su división.

Si hubiera una necesidad absoluta de tomar partido, la decisión sería muy comprometida. Por lo que a mí respecta, pienso que todo el mundo tiene razón, y que se puede actuar como se quiera. Nunca dejaré de intrigarme, sin embargo, esa especie de obstinación de los poetas de todos los tiempos, hasta la época de mi juventud, en cargarse de cadenas por propia voluntad. Es un hecho difícil de explicar que no se percibiera este sometimiento como tal hasta que no fue visto como algo insoportable. ¿De dónde viene esta obediencia inmemorial a mandatos que nos parecen tan fútiles? ¿Por qué ese error tan persistente en hombres tan grandes y tan empeñados en dar a su espíritu la mayor libertad posible? ¿Acaso hay que resolver tal enigma mediante una disonancia de palabras —según es moda tras el debilitamiento de la lógica— y pensar que hay un instinto artificial? Términos, estos dos, que chirrían si se los pone juntos.

* * *

Otra cosa me asombra. Nuestra época ha visto nacer tantas prosodias como poetas; en realidad, unos pocos sistemas más que cabezas, pues algunas han sido capaces de producir varios. Y, sin embargo, al mismo tiempo, tanto las ciencias como la industria, siguiendo una po-

lítica absolutamente distinta, creaban medidas uniformes, se daban a sí mismas unidades y las normalizaban en patrones cuya utilización imponían mediante leyes y tratados. Cada uno de los poetas, por el contrario, tomando a su propio ser como colección de módulos, instituía su propio cuerpo, el período personal de su ritmo, la duración de su aliento en tipos absolutos. Cada uno hacía de su oído y de su corazón diapasón y metrónomo universales.

¿No era esto, acaso, arriesgarse a ser mal entendidos, mal leídos, mal dichos; arriesgarse a que, en cualquier caso, fueran leídos de un modo absolutamente imprevisible? Siempre es grande semejante riesgo. Y siempre están ahí tanto la amenaza de un error de interpretación como la posibilidad de que nos embellezca un espejo de extraña curvatura. Pero a quienes les inquieta la posibilidad de desajustes en la relación entre autor y lector encontrarán en la fijeza del número de sílabas o en las simetrías más o menos artificiales del verso antiguo la ventaja de limitar tal riesgo de un modo muy simple, muy tosco, por decirlo así.

En cuanto a la arbitrariedad de estas reglas, se puede decir que no lo son más que el lenguaje, el léxico o la sintaxis.

* * *

Iré un poco más allá en la apología. No me parece imposible atribuir a esta convención y a este rigor tan discutibles un valor propio y singular. Escribir en versos regulares es someterse sin duda a una ley extraña, bastante insensata, siempre dura, a veces atroz; una ley que aparta de la existencia infinidad de hermosas posibilidades; una ley que convoca desde muy lejos a multitud de pensamientos cuya concepción era inimaginable. (Admitiré que la mitad de tales pensamientos no merece la pena, mientras que la otra mitad nos procura, por el contrario, deliciosas sorpresas y armonías absolutamente nuevas, de suerte que la pérdida y la ganancia se compensan; no me ocuparé, pues, más del asunto.) Pero las innumerables bellezas que se quedarán en la mente, todas aquellas cuya producción será impedida por la obligación de rimar, por la medida o por la incomprensible regla del hiato, nos dejarán la impresión de una inmensa pérdida, digna verdaderamente de ser lamentada. Tratemos, por una vez, de alegrarnos por ello; lo verdaderamente sensato es forzarse a transformar las pérdidas en apariencia de pérdidas. Basta pensar un poco, basta analizar un poco en detalle para llegar a ver como ingenua la idea que antes teníamos de lo que son pérdida y ganancia en lo tocante a los asuntos ideales.

* * *

Cien figuras de arcilla, por perfectamente modeladas que estén, no transmiten al espíritu la misma idea grande que una sola de mármol de más o menos igual belleza. Unas son más frágiles que nosotros mismos, la otra lo es un poco menos. No es difícil imaginar la resistencia que ha opuesto al escultor; no quería salir de sus cristalizadas tinieblas. Esa boca, esos brazos han costado largas jornadas. Ha habido ahí un artista que ha dado miles de golpes que repercutían, interrogadores lentos de la forma futura. La sombra prieta y pura ha caído a lascas, ha huido en un polvo rutilante. En medio del tiempo, un hombre ha avanzado contra una piedra; arduamente se ha deslizado a lo largo de una amante profundamente dormida en el futuro y ha conferido un contorno a esta criatura, poco a poco envuelta, que finalmente se destaca de la masa del universo como la idea lo hace de la indecisión. Hela ahí, monstruo de gracia y de dureza, nacido de la duración y de la energía de un mismo pensamiento, para un tiempo indeterminado. Lo más precioso del mundo son esas alianzas tan rebeldes. El signo de un alma grande es la debilidad de querer sacar de sí misma algún objeto que la asombre, que se le parezca y que la confunda por ser más puro, más incorruptible y en, cierto modo, más necesario que el ser mismo del que procede. Pero, por sí sola, no alumbra más que la mezcla de su facilidad y de su poder, entre las cuales no acaba de distinguir bien; se restituye el bien y el mal; hace lo que quiere, pero no quiere nada más que lo que puede; es libre, pero no es soberana. Tienes que tratar, Psique, de desplegar toda tu facilidad contra el obstáculo; acércate al granito, date ánimos en su contra y desesperate un rato. Mira cómo se derrumban tu entusiasmo vano y tus desconcertadas intenciones. Quizá no estés aún lo suficientemente ajuiciada como para preferir tu decisión a tus complacencias. ¿Te parece muy dura esta piedra, sueñas con la blandura de la cera y la docilidad de la arcilla? Sigue el camino de tu pensamiento irritado, en seguida topará con esta inscripción infernal: «*Nada hay tan bello como lo que no existe.*»

* * *

Las exigencias de una prosodia estricta son el artificio que confiere al lenguaje natural la calidad de un material resistente, extraño al alma y aparentemente sordo a nuestros deseos. Si tales exigencias no fueran insensatas más que a medias y no nos excitasen a la rebeldía, serían radicalmente absurdas. Una vez que se aceptan, ya no se puede hacer todo, ya no se puede decir todo; y, para decir aquello que fuere, no basta con concebirlo intensamente, o con estar pletórico y embriagado, ni con dejar escapar del instante místico una figura prácticamente cons-

truida ya en nuestra ausencia. Sólo a los dioses les es concedida la inefable indiscriminación entre acto pensamiento. Lo nuestro es penar, conocer con amargura su diferencia; lo nuestro es perseguir palabras que no siempre existen, coincidencias quiméricas; lo nuestro es resistir en la impotencia, tratando de armonizar sonidos y significados, creando a plena luz una de esas pesadillas en las que el soñador se agota en el esfuerzo inacabable por igualar dos fantasmas de siluetas tan inestables como él mismo. A nosotros nos queda la espera apasionada, cambiar de hora y de día como se cambia de herramienta, y querer, querer... Y, al mismo tiempo, no querer excesivamente.

* * *

Purificados hoy de su carácter de obligatoriedad, de un falso carácter de necesarios, tales rigores de las viejas leyes conservan como única virtud la de definir con sencillez un mundo absoluto de expresión. Tales, al menos, el sentido que yo les encuentro. Ya no sometemos a la naturaleza —al lenguaje, quiero decir— a otras reglas distintas de las suyas, que, no siendo necesarias, son, sin embargo, nuestras. Llevamos, incluso, esa firmeza a no condescender siquiera en inventarlas: las recibimos tal como son.

Separan nítidamente lo que existe por sí mismo de lo que existe especialmente por obra nuestra. He ahí lo propiamente humano: un designio. Y ni las complacencias ni las emociones desaparecen o padecen cuando se someten a tales reglas, sino que se multiplican y, también, se engendran, mediante disciplinas convencionales. Piénsese en los jugadores, en todo el penoso esfuerzo que se procuran, en todo el fuego que les transmiten sus sorprendentes convenciones y esas imaginarias restricciones de sus actos: guían a su caballito de marfil, ceñido a la obligatoriedad de un cierto salto, por los escaques del tablero; sienten vivamente campos de fuerza y constricciones invisibles que la física ignora absolutamente. Tal magnetismo se desvanece con el fin de la partida, y esa atención excesiva que lo había mantenido tan prolongadamente deja de tener sentido y se diluye como un sueño... La realidad de los juegos sólo está en el hombre.

* * *

Entiéndaseme. No digo que la «delicia sin camino» no sea el principio y el fin del arte de los poetas. No desprecio ese deslumbrante don que la vida hace a la conciencia cuando, sin previo aviso, de golpe, echa

mil recuerdos a la hoguera. Nunca, con todo, hasta hoy, parece que un hallazgo o un conjunto de hallazgos hayan compuesto una obra.

* * *

Lo único que he pretendido ha sido hacer ver que las medidas obligadas, las rimas, las formas fijas, todos esos arbitrios, cuando se adoptan de una vez por todas y se oponen a uno mismo, tienen una especie de belleza propia y filosófica. Hay unas cadenas que se tensan a cada movimiento de nuestro intelecto y que nos recuerdan al instante todo el desprecio que sin duda alguna merece ese caos familiar que el vulgo llama *pensamiento* y de cuyas condiciones *naturales* ignora que no son menos fortuitas, ni menos fútiles, que las condiciones de una adivinanza.

La poesía culta es un arte profundamente escéptico. Implica una extraordinaria libertad respecto de las propias ideas y de las propias sensaciones. *A cambio de nada*, los dioses nos hacen la graciosa donación de un primer verso; tarea nuestra será elaborar el segundo, que tendrá que acordarse con el primero, no ser indigno de su sobrenatural hermano mayor. No hay suficientes recursos de la experiencia ni de la inteligencia para hacerlo comparable a aquel primero que fue un don.

* * *

El autor del *Adonis* tuvo que ser un ingenio especialmente cuidadoso tanto con las delicadezas como con las búsquedas. Este La Fontaine que, más tarde, supo escribir tan admirables versos variados, no los haría sino tras veinte años de dedicación a los versos simétricos, y entre éstos los más hermosos son los del *Adonis*. Durante todo ese tiempo les dio a los observadores de la época esa imagen de candor y de pereza que tan candorosa como perezosamente nos transmite la tradición.

Como la otra, la historia literaria está urdida con leyendas de distintos dorados. Las más falaces son necesariamente las que se deben a los testimonios más fieles. ¿Qué más engañoso que esos hombres veraces que se limitan a decirnos lo que han visto como si lo hubiéramos visto nosotros mismos? ¿De qué me sirve lo que se ve? Uno de los hombres más serios que he conocido, y de mayor dedicación al pensamiento, daba siempre la impresión de la mayor ligereza; una segunda naturaleza lo revestía de bromas y frivolidades. Pasa con nuestra mente lo que con nuestra carne; lo que para ellas es más importante lo envuelven en misterio, lo esconden incluso a sí mismas; lo marcan y lo defienden mediante esa profundidad en que lo colocan. Todo lo que vale está ve-

lado; los testimonios y los documentos lo oscurecen; los actos y las obras se ejecutan para disfrazarlo.

¿Sabía el propio Racine de dónde sacaba esa voz inimitable, esa delicada línea de inflexión, ese modo transparente de discurrir que lo convierten en Racine y sin los cuales se reduciría a ese personaje relativamente digno de atención del que las biografías nos muestran tantas cosas que lo acomunan con millares de franceses? La pretendida información que transmite la historia de la literatura apenas toca el misterio que envuelve a la creación de poemas. Todo hace creer que, de hecho, en la intimidad del artista, los acontecimientos de su existencia que puedan observarse no tuvieran sobre sus obras más que una influencia superficial. Lo más importante de dicha intimidad —la acción misma de las Musas— es independiente de las aventuras, del género de vida, de los incidentes, de todo aquello, en fin, que pueda figurar en una biografía. Todo lo que la historia puede observar es insignificante.

Pero hay circunstancias indefinibles, encuentros ocultos, hechos que no los ve más que uno mismo, otros, que tan familiares o tan naturales son a uno mismo, que los ignora, y todo ello se constituye en esencial al trabajo. No es difícil advertir que todos estos acontecimientos incesantes e impalpables constituyen la materia densa de nuestro verdadero personaje.

Cada uno de estos seres que crean, medio seguros o medio inseguros, de sus fuerzas, se siente como un conocido y como un desconocido con quien las relaciones constantes y las comunicaciones inesperados dan finalmente nacimiento a algún producto. Yo no sé lo que haré; sin embargo, mi espíritu cree conocerse; construyo a partir de ese conocimiento, cuento con él, lo llamo *Yo*. Pero *me convertiré en una sorpresa*; si vacilara, no sería nada. Sé que tal pensamiento, que me llegará inmediatamente, me sorprenderá, y, sin embargo, me pido a mí mismo esa sorpresa, construyo y cuento con ella, como cuento con mi certidumbre. Tengo la esperanza de algún imprevisto, que proyecto, tengo necesidad de mi conocido y de mi desconocido.

¿Qué será, pues, lo que nos haga concebir al verdadero obrero de la obra bella? Positivamente no es *nadie*. ¿Qué puede ser la Mismidad, si yo veo al mismo yo cambiar de opinión y de decisión, en el curso de mi trabajo, que él desfigura entre mis dedos; si cada arrepentimiento puede suponer inmensas modificaciones, y si los mil accidentes de memoria, de atención o de sensación, que sobrevienen a mi mente, aparecen finalmente en mi obra final, en calidad de ideas esenciales y de objetivos originales de mi esfuerzo? Y, sin embargo, todo ello, con absoluta certeza, es de mí mismo, pues mis debilidades, mis fuerzas,

mis repeticiones, mis manías, mis sombras y mis luces serán siempre reconocibles en lo que sale de mis manos.

Desesperemos de una visión clara a este respecto. Más vale soñar con una imagen. Imagino yo a ese poeta, con un talento lleno de recursos y de artificios, simulando estar dormido en el centro imaginario de su obra, todavía por crear, para llegar mejor a ese instante de su propio poder, que constituye su presa. En la difusa hondura de sus ojos, todas las fuerzas de su deseo, todos los resortes de su instinto están tensos. Allí, atenta a los azares entre los que habrá de escoger su alimento; allí, oscura, en medio de las redes y de las secretas arpas y trampas que se ha construido con el lenguaje, cuyos entramados se entretejen y vibran vagamente, una Aracné misteriosa, musa cazadora, acecha.

* * *

Predestinados a unirse por la blanda y voluptuosa eufonía de sus nombres griego* y latino, Venus y Adonis se encuentran al borde de un arroyo donde uno de ellos sueña,

Il ne voit presque pas l'onde qu'il considère;

(*Él no ve casi la honda que contempla*) y adonde el otro acaba de llegar y descende de su carro.

Todo el mundo sabe quien es Venus. No hay delicia de que carezca esta abstracción perfectamente sensual, a no ser precisamente lo que ha venido a buscar aquí.

Es muy difícil pintar una Venus. En la medida en que tiene todas las perfecciones, es prácticamente imposible hacerla seductora. Lo que nos cautiva de un ser no es el grado supremo de la belleza ni gracias tan generales, siempre es un rasgo singular.

En cuanto a Adonis, a quien se ha acercado para que la ame, nada aparece, en La Fontaine, del místico adolescente que fue adorado en Byblos. No es más que un joven muy hermoso de quien, una vez que se le ha admirado, apenas cabe decir nada. De él sólo pueden obtenerse actos agradables y magníficos, que saciarán a las musas y satisfarán a la Diosa. Está aquí para hacer el amor y morir después. No hace falta intelecto para estas cosas grandes.

* * *

* Aunque el nombre griego de Adonis procede de un nombre semítico.

No hay que sorprenderse de la gran sencillez de estos héroes. Los principales personajes de un poema serán siempre la dulzura y el vigor de sus versos.

* * *

La dicha de nuestros amantes es incomparable. No se hace el menor intento de pintarla; hay que evitar el hastío y la crudeza. ¿Qué hará, pues, el poeta, sino fiarlo todo sólo a la poesía, y usar una música deliciosamente acordada, para acariciar apenas cuanto sabemos y que no hace falta que nos sea recordado?

Por lo que hace a Venus, aun siendo tan hermosa y estando aparentemente tan satisfecha, no deja de asaltarnos la idea sutil de que una pizca de filosofía no estorbaría nada a tanta dicha. El placer que se comparte o, mejor, que se desdobra entre amantes siempre corre el riesgo de caer en la monotonía. Dos personas que se dan recíprocamente más o menos las mismas delicias acaban por encontrarse demasiado poco diferentes. Una pareja en el momento culminante de su felicidad compone una suerte de eco o, por utilizar una imagen de significación idéntica, de enfrentamiento de dos espejos. Baudelaire hablaba de gemelos.

En este orden de cosas, en la diosa asoma una cierta profundidad, que quizá le haya quedado de sus disputas con Minerva. Ha comprendido que, si no se va más allá de hacerlo siempre que se pueda, el amor no puede ser infinito. Demasiadas veces se ve, en la mayoría de los amantes, que ignoran sus espíritus con la misma naturalidad que sus cuerpos se conocen. Saben sus gustos y sus displaceres, que han sabido emparejar o unir armoniosamente, pero no saben nada, ni quieren saberlo, de su propia metafísica y de sus curiosidades no inmediatamente utilizables. Pero el amor sin el espíritu, en el supuesto de que sea correspondido y de que no haya nada que se le atraviese, no es más que una ocupación regular. Le hacen falta o desdichas o ideas.

Sea como fuere, Venus aventura algunas reflexiones sobre el paso del tiempo. No parece que haya leído gran cosa sobre un asunto de tanta envergadura. Ni Heráclito ni Zenón habían nacido todavía. Kant, Aristóteles o el difícil M. Minkowski yacían aún confusamente mezclados en el anacronismo del futuro. De todas formas, ella señala acertadamente que el tiempo no remonta nunca la corriente hacia su fuente; yerra, pese a todo, y de qué manera, cuando dice algo tan bello como:

Vainement pour les dieux il fuit d'un pas léger.

(En vano, para los dioses, huye con paso ligero.) No preveía la destrucción de sus templos más hermosos ni la decadencia de su culto; me refiero a su culto público.

Adonis no la escucha. Vuelven al placer sin más; placer del que el propio poeta empieza a cansarse:

Il est temps de passer au funeste moment
Où la triste Vénus doit quitter son amant.

(Es tiempo ya de pasar al funesto momento/ en que la triste Venus debe dejar a su amante.) Tan rápida llaneza es un signo evidente de cansancio. Bien es verdad que, en verso, lo que hay que decir necesariamente es casi imposible decirlo bien.

* * *

Venus tiene que irse a Pafos a enfrentarse con la murmuración que allí corre de que la diosa ha descuidado a sus adoradores. No deja de ser sorprendente que le preocupe tanto ser adorada, cuando ama y es amada.

Pero la vanidad y ese conjunto de banalidades que nos creemos que constituyen las obligaciones de nuestro estado acaban por persuadirnos de que abandonemos la alcoba, en este caso, un hermoso bosque. Todavía no ha habido nadie, ni siquiera entre los dioses, que se haya sentido tan poderoso como para burlarse de sus fieles. Y por lo que respecta a despreciar los altares y los santuarios, los sacrificios que allí se ofrecen, las oraciones y las humaredas que en ellos se elevan; por lo que respecta a detestar las alabanzas y hacer caer la desgracia, el fuego y las calamidades sobre todas esas cabezas a las que sólo el temor y las desesperadas esperanzas vuelven hacia lo divino, me parece que nunca ningún inmortal se ha decidido a ello. Ese placer que encuentran en nosotros me supera.

Venus, pese a su ventura y pese a su omnipotencia, dejará por un tiempo a Adonis para no indisponerse con su clientela de devotos. Si tales excentricidades no llegaran a darse, no habría dioses, ni probablemente poemas, ni seguramente mujeres.

* * *

Le hace mil recomendaciones al amante a quien tan fútilmente dispensa de su menester. El discursito que le hace para ponerle en guardia contra los dos peligros imaginables —que perezca o que le sea infiel— es

delicioso. Entresaco de él un verso hermosísimo, en el que de súbito se evidencian el gran arte y el vigoroso poder de abstracción de Corneille; cuando conjura a Adonis para que no se relacione con las ninfas de aquellos bosques, le dice:

Leurs fers auprès des miens ont pour vous de la honte.

(Sus cadenas, junto a las mías, son deshonrosas para ti.)

* * *

¡Qué adioses se dan! No son más que ocho versos, pero son ocho maravillas; dicho de otro modo mejor, es una maravilla de ocho versos, lo que es infinitamente más raro y más sorprendente que ocho versos hermosos. Es imposible separar más voluptuosamente a dos seres, y, mediante ese desgarramiento puro, añadir algo a la idea que nos habíamos hecho de su unión. Haciendo gala de un refinamiento del que no hay muchos ejemplos en nuestra poesía, La Fontaine retoma aquí, como en tono menor, el motivo de los momentos deliciosos que nos acababa de dejar oír. Había atribuido a sus héroes:

Jours devenus moments, moments filés de soie.

(Días hechos momentos, momentos hilados de seda.)

Ahora se los retira:

Moments pour qui le sort rend leurs vœux superflus,
Délicieux moments, vous ne reviendrez plus!

*(¡Momentos para los que la suerte convierte en superfluos sus votos,
Deliciosos momentos, no volveréis!)*

* * *

Adonis sufre ahora todos los males de la ausencia.

Es decir, enumera todas las perfecciones de la dicha que acaba de perder. Tras la separación de los cuerpos, el alma se entrega al contraste de las dos realidades que se la disputan; rememora las dulzuras en que apenas había reparado; el pasado que trae parece más rico que el presente ido del que procede, y el tiempo del alejamiento tensa, con crueldad creciente, el lazo interior que tantas caricias habían trenzado. Adonis es como una piedra detenida en su caída, durante la cual había

dejado de pesar. Si en ese momento mismo experimentara alguna sensación, sentiría vivamente todos los violentos efectos de un movimiento bruscamente abolido, para experimentar, luego, la sensación de todo el peso que había perdido al quedar libre de su obediencia. Así, al sentirse desarrollan. Poseer implica no pensar en ello, pero perder es poseer indefinidamente en espíritu.

El desventurado Adonis estaba a punto de acceder a lo mental. Los recuerdos terribles que deja tras de sí una época demasiado cálida y voluptuosa le ejercitaban, le acercaban a ciertas profundidades, le llevaban al umbral de las grandes dudas, le amenazaban con llevarlo hasta esas dificultades internas que, a fuerza de dividir el sentimiento, nos obligan a inventarnos nuestra inteligencia.

Cuando Adonis estaba a punto de acceder al entendimiento, se apresura a organizar una partida de caza. Más vale morir que pensar.

* * *

Hay que reconocer que esta cacería desgraciada es la parte más floja del poema. Es casi tan fatal para el bardo como lo será para su héroe.

¿Cómo salir adelante en una cacería? Los autores de los siglos XVII y XVIII que han abordado tan hermoso asunto nos han dejado algunos trozos de un vigor, de una precisión y, por ende, de un lenguaje admirables. En uno de ellos, y no de los más conocidos, Victor Hugo ha creado una página mayor, en bellísimo estilo, y la ha encajado literalmente, o casi, con verdadera gracia en el encantador cuento del Bello Pécopin y de la Bella Bauldour. Pero La Fontaine, con todo lo Maestro de Aguas y Bosques que es, no nos ofrece aquí más que una venación puramente retórica. A falta del goce de una montería culta, cabría haber esperado del futuro animador de la población de pelo y pluma, alguna fantasía selvática. Imaginemos lo que el hombre designado por los dioses para escribir las Fábulas hubiera podido hacer con todos esos animales en movimiento, perseguidos y acicateados, acosados y forzados, fuera de sí todos ellos, con los perros ladrando, con los batidores a caballo y haciendo sonar los cuernos de caza. Hubiera inventado coloquios y pensamientos de tales actores; y los comentarios de las aves, espectadores seguros en sus árboles, nos hubieran informado, mediante tan natural artificio, de los acontecimientos de la jornada. Todas estas almas elementales, los razonamientos que intercambian, sus estrategias, las pasiones que los mueven, la figura que los hombres componen en tan rudo solaz, constituyen los motivos que pueblan las Fábulas, y,

combinados todos, hubieran compuesto una montería infinitamente nueva y divertida.

Es como si La Fontaine no se hubiera dado cuenta de que estaba aquí rozando casi al que iba a ser un poco más tarde. Lejos de presentir que su asunto le había traído hasta las lindes de su reino natural, ha elaborado con cierto tedio, que se trasluce, los trescientos versos que esta cacería le obligaba a componer. El bostezo no está tan lejos de la risa como para no combinarse curiosamente entre sí. Tienen una frontera común, en cuyas cercanías lo que de ridículo pueda tener obrar a disgusto se torna en acción burlesca. Y, así, pueden encontrarse versos esencialmente cómicos en pasajes que no lo pedían, incluso en medio de incidentes graves y funestos; es como si el autor, irritado, se vengara de pronto de sí mismo, de una tarea excesivamente forzada y del disgusto que le causa, mediante alguna broma que irremediablemente se le escapara. La risa y el bostezo nos sorprenden en flagrante delito de rechazo.

La reunión de cazadores no se libra pues del regocijo de alguna caricatura. Ésta, en la que lo cómico reside en la sonoridad del verso, me divierte bastante:

On y voit arriver Bronte au coeur indomptable.

(Allí se ve llegar a Bronte el de corazón indomable.)

* * *

Se trataba de pintar al monstruo, un terrible jabalí; uno de esos solitarios que sólo se fían de sus defensas, cuyas duras dentelladas desgarran a los caballos y hieren a los mastines «en el cofre del cuerpo».

Por terrible que sea un monstruo, la tarea de describirlo es siempre un poco más terrible que él. Como es bien sabido, los pobres monstruos no han compuesto en las artes más que figuras ridículas. No recuerdo uno solo de ellos, pintado, cantado o esculpido, que no sólo no dé ningún miedo, sino que no haga tambalear nuestra seriedad. El gran pez que devoró al profeta Jonás, y que se tragó después, en los mismos parajes, al aventurero Simbad; el mismo que, en otro momento de su carrera, fue salvador y vehículo de Arión, a pesar de su cortesía y de esa meticulosa honradez que le lleva a devolver a la orilla con escrupulosidad sus comidas de hombres ilustres para que se reintegren en perfecto estado a sus ocupaciones y a sus estudios en el sitio exacto al que se dirigían, aunque su destino no haya sido el de una bestia formidable, sino más bien un destino oficioso y fácil, no deja ser también sumamen-

te cómico. Pero considérese a ese extravagante animal complejo, que traspasa a Roger cubierto con su armadura de oro a los pies de la deliciosa Angélica, de M. Ingres; o recuérdese a ese manatí o esa marsopa cuyos bruscos resoplidos y juegos brutales en la espuma del mar acaban por espantar a los caballos de Hipólito; o trátase de escuchar los rebuznos del cornudo y lamentable Fafner en su caverna, nunca han podido obtener de nadie la limosna de una pizca de terror. El único consuelo que podrían encontrar estaría en la observación de que los monstruos más humanos, los Cíclopes, los Gwinplaine, los Quasimodo, no han tenido más crédito ni más autoridad que ellos mismos. El complemento necesario de un monstruo es un cerebro de niño.

Esa desgracia de ser ridículos, que sobrepasa, en ellos, a la desgracia de ser monstruos, no parece depender, sin embargo, de la impotencia de sus inventores, tanto como de su naturaleza misma y de su vocación extraordinaria. Bastaría para comprobarlo una rápida visita al museo. Allí está lo auténticamente estrafalario, la combinación de alas y pesadez, de un cuello finísimo con un vientre pesadísimo; allí están los auténticos dragones, los grifos que han existido, las hidras matizadas en pizarra, las tortugas gigantescas con cabeza de cerdo, todas esas sucesivas poblaciones que han habitado los estadios inquietos de nuestra morada, y que han dejado de ser del gusto del planeta; allí están proponiendo a nuestra actualidad el lado grotesco de la naturaleza. Son como los grabados de la moda anatómica. No creemos en seres tan extravagantes, y nos escapamos de su realidad mediante el sentimiento de su improbabilidad y de su consideración como un desmañamiento y una tontuna primitivos que sólo con la risa son mensurables.

* * *

Dejemos al monstruo. Ocupémonos de la lucha, bastante fría, que se traba. Señalaré sólo un dístico de encantadora ejecución, cuya burlesca musicalidad me ha divertido siempre:

Nisus, ayant cherché son salut sur un arbre,
Rit de voir ce chasseur plus froid que n'est un marbre.

(Nisus, tras ponerse a salvo en un árbol, / se ríe de ver a este cazador más frío que el mármol.)

* * *

Semejantes en su actitud, en sus costumbres fluidas y en su naturaleza incierta a las locas hijas del Rin, que, bajo otros cielos, trataron de

salvar al fiero Sigfrido, las divinidades de estas aguas tratan en vano de salvar a Adonis. Sabedoras de que los héroes corren siempre en derredura a su perdición, tratan de apartar a éste, tratan de hacerle incumplir su cita con la muerte. Oponen a los Hados estos versos, los más maravillosos que puedan haberse compuesto:

Les nymphes, de qui l'oeil voit les choses futures,
L'avaient fait égarer en des routes obscures.
Le son des cors se perd par un charme inconnu...

(Las ninfas, cuyos ojos ven las cosas futuras, le habían hecho perderse por sendas oscuras. El sonido de los cuernos se pierde mediante un encantamiento desconocido...) Los Hados se burlan de los versos, sin los que, por otra parte, su nombre se habría caído hace ya mucho tiempo del diccionario de la lengua. Las Náyades no tienen modo de actuar sobre el alma de este viandante directamente encaminado hacia la muerte. Adonis debe perecer; era necesario que todos los caminos le condujeran a ello. Se mete intensamente en la caza, impaciente por vengar a su amigo Palmiro que acaba de ser herido levemente; hunde, hiere y es herido. El monstruo y el héroe mueren, y mueren en el más hermoso de los estilos. He aquí al jabalí expirando:

Ses yeux d'un somme dur son pressés et couverts,
Il demeure plongé dans la nuit la plus noire.

(Sus ojos por un duro sueño son presionados y cubiertos, queda echado en la más negra de las noches.) Y Adonis:

On ne voit plus l'éclat dont sa bouche était peinte,
On ne voit que les traits.

(Ya no se ve el fulgor con que estaba pintada su boca, sólo se ven los rasgos.)

* * *

Informada por los vientos, enloquecida, Venus acude a toda prisa; no queda ya para sernos cantado más que su desesperación, a la que se entregará como una diosa. Nada más hermoso que el arranque y el desarrollo de esta noble parte final. Creo además, que estos llantos perfectos tienen una especial importancia. Casi todas las cualidades que Racine tardará todavía unos años en dar a conocer distinguen ya a esta

cuarentena de versos. Si al autor de *Fedra* se le hubiera ocurrido que ésta llegara hasta el cadáver de Hipólito para verter allí sus quejas, no sé si hubiera podido hacerlo con un sonido más puro y si la desesperada reina se hubiera lamentado más armoniosamente.

Piénsese que el *Adonis* se escribe hacia 1657, unos diez años antes de la plenitud de Racine, y que el tono, los encadenamientos, el perfil monumental, la sonoridad, incluso, de este canto fúnebre del que me ocupo no son en nada distintos de los que tanta admiración suscitan en sus mejores tragedias.

¿De quién son estos versos?:

Mon amour n'a donc pu te faire aimer la vie?
Tu me quittes, cruel! Au moins ouvre tes yeux,
Montre-toi plus sensible à mes tristes adieux;
Vois de quelles douleurs ton amante est atteinte!
Hélas! J'ai beau crier: il est sourd à ma plainte.
Une éternelle nuit l'oblige à me quitter...
Encor si je pouvais le suivre en ces lieux sombres!
Que ne m'est-il permis d'errer parmi les ombres!

Je ne demandais pas que la Parque cruelle
Prît à filer leur trame une peine éternelle;
Bien loin que mon pouvoir l'empêchât de finir,
Je demande un moment, et ne puis l'obtenir...

(¿No ha podido mi amor hacerte amar la vida?! ¿Me abandonas, oh cruel! Abre los ojos al menos, sé más sensible a mis tristes adiósese! ¿Mira el dolor que aqueja a tu amante!! ¿Ay! En vano lloro: es sordo a mis quejas. Una noche eterna le obliga a abandonarme...)

(¿Si aún pudiera seguirlo a esos lugares sombríos! ¿Pero tengo prohibido errar entre las sombras! / No pido que la Parca cruel tenga a bien tejer su trama eternamente; lejos de mi poder impedirle terminar, no pido más que un momento, y no puedo obtenerlo...) Y lo que sigue. Sería difícil no equivocarse sobre el nombre del autor.

Acante tenía diecinueve años cuando pudieron difundirse estos versos. Mucha gente debió conocerlos, si no por el célebre manuscrito, la obra maestra del calígrafo Nicolas Jarry, con que el poeta obsequió a Fouquet, al menos a través de copias que debieron pasar de mano en mano, circular de grupo en grupo, de salón en salón.

No me atrevería a apostar que Racine no se hubiera sabido de memoria nuestro *Adonis*.

Quizá estas inflexiones de la voz de Venus hayan comunicado el tono inicial y la primera conciencia de sí misma a esa voz pura, de cu-

yas virtudes hacía mención poco antes. No es muy difícil engendrar un gran hombre en un joven ignorante de sus dones. Los más grandes y también los más santos han requerido precursores.

* * *

Es natural, y absurdo, lamentar las cosas hermosas que no han sido hechas y que aún nos parece que hubieran sido posibles mucho después de que lo acontecimientos hayan demostrado que no había sitio para ellas en el mundo. Tan extraño sentimiento es casi inseparable de la consideración de la historia; contemplamos la secuencia del tiempo como un camino en el que cada punto es una encrucijada...

A mí, ante el *Adonis*, me parecen sumamente lamentables todas las horas que La Fontaine ha dedicado a escribir esos cuentos que nos ha dejado en un insufrible tono falso y rústico, compuestos en versos repugnantemente fáciles,

Nos dos époux, à ce que dit l'histoire,
sans disputer n'étaient pas un moment..., etc.

(*Nuestros esposos, según cuenta la historia, / sin discutir no pasaban ni un momento...*) pobrísimos y cargados de ese hastío que provoca una licencia, tan opuesta al placer, como mortal para la poesía. Y echo verdaderamente de menos los varios *Adonis* que hubiera podido hacer, en vez de estos cuentos soporíferos. ¡Qué idilios y qué églogas no hubiera escrito si hubiera seguido su destino! Chénier, que se dedica a ello con tanta fortuna, y que sucede un poco a La Fontaine, no nos consuela del todo de esta pérdida imaginaria. Su arte parece tener menos sustancia, menos pureza, menos misterio que el de nuestro autor. Se ven en él más claramente los recursos.

* * *

Hace unos doscientos sesenta años que se escribió este *Adonis* de La Fontaine. A lo largo de este espacio de tiempo la lengua francesa no ha dejado de cambiar. Por otra parte, el lector actual es muy distinto del lector de 1660. Tiene otros recuerdos y una «sensibilidad» completamente distinta; no tiene la misma cultura, en el caso de que tenga una (a veces tiene varias, y puede llegar a suceder que no tenga ninguna); ha perdido y ha ganado; casi pertenece a una especie distinta. Pero la consideración del *lector más probable* es el ingrediente más importante en el momento de la composición literaria; el talento del autor, lo

quiera o no, lo sepa o no, está como *sintonizado* con la idea que necesariamente se hace de su lector; y, por tanto, el cambio de época, que supone un cambio de lector, puede compararse a un cambio en el texto mismo, cambio siempre imprevisible e incalculable.

Alegrémonos de poder leer todavía el *Adonis* y casi todo él con gusto; pero no pensemos que leemos el mismo poema que leyeron los contemporáneos del autor. Quizá se nos escape aquello que ellos captaban más frecuentemente; quizá nos conmueva y nos inquiete lo que a ellos casi les pasaba desapercibido. Algunas cosas graciosas se han hecho profundas; otras, naderías. Imaginemos los atractivos que este texto puede tener y los rechazos que puede suscitar en un hombre de nuestros días nutrido por los poetas modernos; todas esas lecturas cercanas lo han armonizado con ellas y tanto su espíritu como su oído se han hecho sensibles a impresiones que el autor jamás pensó producir, e insensibles a efectos que estudió y articuló minuciosamente. Cuando, por ejemplo, Racine escribió su verso ilustre:

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!

(*¡En el Oriente desierto qué grande se hizo mi hastío!*) sólo pensaba que estaba pintando la desesperación de un amante. Pero el acorde magnífico de estas tres palabras, cuando el tiempo lo traslada y le hace atravesar el siglo XIX, encuentra un refuerzo inesperado y una resonancia extraordinaria en la poesía romántica; para un alma de nuestra época, se mezcla maravillosamente con algunos de los versos más hermosos de Baudelaire. Se enajena de Antioco, accede a una generalidad pura y nostálgica. Su acabada elegancia se transforma en infinita belleza; ese «Orient», ese «désert», ese «ennui», combinados en el reinado de Luis XIV, cuando pasan a ser de otro siglo que no puede concebirlos si no es con sus propios colores, adquieren un sentido ilimitado, y el poder de un encantamiento.

Lo mismo vale para el *Adonis*. ¿Qué goce puede obtenerse de este cuento galante? Quizá se reanima por obra del contraste que una forma tan dulce y de tan claras melodías presenta con nuestro sistema de discordancias y con esta tradición de lo excesivo que tan dócilmente hemos recibido. Nuestros ojos abrasados piden el alivio de estas gracias fundidas y de estas sombras transparentes; nuestra exasperada boca se extraña al encontrarse con el agua pura. Aunque también puede sucedernos que el bien decir nos seduzca por sí solo.

La Graulet, 1920.

Oración fúnebre por una fábula

Dafnis ama a Alcimadure. Alcimadure no ama ni a Dafnis ni al Amor.

Dafnis muere en seguida de la pena de amor, tras legar todos sus bienes a la ingrata; no se nos dice, por no decir nada inútil, si ésta acepta la herencia.

La noche del día en que el enamorado muere, Alcimadure, liberada de un pesado y contentísima de verse rica, se entrega a la danza con sus jóvenes amigas. Estas damiselas, que al parecer sólo son felices si están solas, se dedican a saltar y a dar vueltas, seguramente con muy exiguas faldas, en torno a la estatua del Dios, esencialmente ciego, respecto de cuyos favores nunca se ha sabido bien qué era mejor si desearlos o temerlos.

El ídolo puro cae, abate y aplasta bajo su peso a la bella. Alcimadure se hunde en los Infiernos, donde es transformada en una Sombra graciosa y conmovedora; esta Sombra enteramente renovada vuela inmediatamente hacia la Sombra de Dafnis. Pero ahora los papeles se han cambiado, los deseos del pastor se han tornado en desdenes y a Alcimadure, que tan desdeñosa fue en la tierra, le remuerden en el alma sus menosprecios de antaño. Es como si la muerte hubiera trasladado de uno a otro los sentimientos de estos dos seres. La precocidad del tránsito ha operado, para cada uno de ellos, como lo hubiera hecho un largo proceso de reflexiones; como si el paso de la vida a la muerte les hubiera cambiado el corazón, hasta el punto de que Dafnis lamenta haber muerto de amor y el corazón de Alcimadure no deja de lamentar haber ignorado la ternura. No es este el lugar para intentar una metafísica del remordimiento. Ni la compunción ni la esperanza han inspirado gran cosa a los filósofos de ninguna época.

¿Cómo explicar que casi siempre vivamos antes y después del momento preciso? *Ya no hay nada para mí*, decía una princesa viuda. *Siempre vivo dentro de dos años*, escribe el indomable emperador...

Prefacio a Jean de La Fontaine, *Daphnis et Alcidamure*, Havermans, 1926. Reeditado en *Poésie* (1928), *Variété II* (1929) y en el tomo G de *Œuvres* (1937).

No somos casi nunca; pero fuimos y seremos. Nuestro mismo cuerpo no subsiste ni se mantiene, no se resiste a perecer si no es para ser un poco más que un acontecimiento.

Sea como fuere, una vez que Dafnis y Alcimadure están en los Infiernos, el vago fantasma del muchacho huye de los arrepentimientos y de las vagas excusas del vago fantasma de la chica.

Obra de poco color, pero perfecta; pieza noble, pero sin fuerza; hijo delicado entre los últimos hijos de La Fontaine, ¿no será también la fábula en sí una Sombra literaria, una apariencia de poema errante, casi invisible a los ojos de una posteridad que la rechaza sin conocerla? En vano, se la imprime aún y se la reimprime, ¿encontrará algo con que revivir en algún alma? Ninguna la necesita y a ninguna le importa.

Tan muerta como Alcimadure, como Mme de la Mésangère, como el rey Luis XIV y como todos los deseos, todos los gustos, todo el ideal de un siglo, en el que tantas obras, muchas de ellas admirables, se colman poco a poco de una maravillosa sosería, le sienta bien la indefinible condición de los tristes pobladores de los Infiernos. Son y no son.

El destino ineluctable de la mayoría de nuestras obras es convertirse en imperceptibles o extrañas. Progresivamente van impresionando menos a las sucesivas generaciones, o les van pareciendo cada vez más ingenuos o inconcebibles o extravagantes productos de una especie distinta de hombres. Entre la plenitud de su vigencia y la muerte definitiva de las obras materialmente conservadas, transcurre un tiempo que les asegura una insensible degradación, que las altera gradualmente. Se debilitan irremediabilmente, nunca, en primera instancia, en lo que afecta a su sustancia misma, pues está compuesta en un lenguaje que aún es inteligible y aún se usa. Pero como está en la naturaleza de las cosas del espíritu, ven desvanecerse, una tras otra, todas sus posibilidades de gustar, ven decaer todos los sostenes de su existencia. Poco a poco, quienes las amaban, quienes las disfrutaban, quienes podían entenderlas desaparecen. Quienes las aborrecían, quienes las rompían, quienes se mofaban de ellas mueren también. Las pasiones que suscitaban se atemperan. Otros humanos desean o rechazan otros libros. En seguida, lo que fue un instrumento para el placer o para las emociones se convierte en un accesorio escolar; lo que fue verdad, lo que fue hermoso, se convierte en un medio de imposición o en un objeto de curiosidad, pero de una curiosidad que se fuerza a ser curiosa. El amante forzado, que, movido por su deber y su voluntad no voluptuosa, las visita en sus tumbas de cuero o de pergamino, es muy consciente de que más que reanimarlas, las confunde y las atormenta y les confiere, desesperanzadamente y como a disgusto, un sentido y un valor artificiosos. En ocasiones, la moda, a la busca siempre y en todas partes de qué nu-

trir su mañana, encuentra alguna novedad en los sepulcros. Por algún tiempo, las entreabre, hace en ellas su aguada y pasa. Pero lo único que consigue semejante deseo engañoso es desfigurar un poco más el triste objeto de su inquietud. Apenas turba su carácter de ausentes. Nunca pasa de ser una confusión, un tomarlas por quienes no son, con que obsequia a las difuntas bellezas a cambio de su capricho.

Finalmente, la materia misma de las obras del espíritu, materia no corruptible en sí, materia singular, constituida por las relaciones más inmatrimiales que puedan concebirse, esta materia de discurso se transforma sin transformarse. Pierde sus relaciones con el hombre. La palabra envejece, se hace muy rara, se hace opaca, cambia de forma o de papel. La sintaxis y los giros entran en años, extrañan y acaban por volver la cara. Todo concluye en Sorbona.

Sobre Bossuet

En el orden de los escritores, no veo a ninguno por encima de Bossuet; ninguno hay más seguro de sus palabras, más vigoroso en sus verbos, más enérgico y más libre en todos los actos del discurso, más audaz y más feliz en la sintaxis; en suma, ninguno hay más dueño del lenguaje, más dueño de sí mismo. Esta plena y singular posesión que va de la familiaridad a la magnificencia suprema, desde la perfecta nitidez articulada hasta los efectos más poderosos y resonantes del arte, implica una *consciencia*, o una *presencia*, extraordinaria de la inteligencia con respecto a todos los medios y todas las funciones de la utilización de la lengua.

Bossuet dice lo que quiere. Es esencialmente voluntario, como lo son todos aquellos a los que se denomina *clásicos*. Procede mediante construcciones, mientras que nosotros procedemos mediante casualidades; él especula con la expectativa que crea, mientras que los modernos especulan con la sorpresa. Parte poderosamente del silencio y, poco a poco, anima, hincha, organiza la frase, que, en ocasiones, se alza en bóveda, sostenida mediante proposiciones laterales, maravillosamente distribuidas alrededor del instante, dictamina y rechaza sus incidencias, que remonta, para llegar finalmente a su clave y volver a descender, después, por prodigios de subordinación y equilibrio hasta el término seguro y la resolución completa de sus fuerzas.

En cuanto al pensamiento que pueda encontrarse en Bossuet, habrá que convenir que no parece muy capaz de excitar el espíritu de los modernos. Más bien, por el contrario, somos nosotros quienes debemos transmitirle algo de vida mediante un esfuerzo considerable y el concurso de alguna erudición. Tres siglos de cambios muy profundos y de revoluciones de todos los órdenes, una ingente cantidad de acontecimientos e ideas interpuestos hacen necesariamente candorosa, o extraña y, algunas veces, inconcebible, para la posteridad que somos nosotros, la sustancia de unas obras pertenecientes a un tiempo tan

Aparecido como «Carta al Director» del *Bien Public*, Dijon, 1926. Reeditado en *Variété II* (1929) y en el tomo G de *Œuvres* (1937).

diferente del nuestro. Lo que se conserva es otra cosa. La mayoría de los lectores atribuye a lo que denomina el *fondo* una importancia superior, incluso infinitamente superior, a lo que denomina la *forma*. Otros hay, sin embargo, que ven las cosas de un modo completamente diferente, y piensan que tal manera de juzgar es una superstición. Consideran audazmente que la estructura de la expresión está dotada de una suerte de realidad, mientras que el sentido, o la idea, no es más que una sombra. El valor de la idea no está determinado, cambia con las personas y con los tiempos. Lo que uno considera profundo, para el otro, es de una evidencia insípida o de una absurdidad insoportable. Basta, finalmente, mirar un poco en derredor para observar que lo que aún puede interesar de las letras antiguas a los modernos no pertenece al orden de los conocimientos, sino al de los ejemplos y los modelos.

Para tales amantes de la forma, una forma —si bien estará siempre provocada o exigida por algún pensamiento— tiene más valor, incluso más sentido, que cualquier pensamiento. Ven en las formas el vigor y la elegancia de los *actos*; en los pensamientos no encuentran más que la inestabilidad de los *acontecimientos*.

Bossuet es, para ellos, un tesoro de figuras, de combinaciones y operaciones coordinadas. Pueden admirar apasionadamente sus composiciones elaboradas en el más grande de los estilos, como admiran la arquitectura de esos templos cuyos santuarios se han quedado desiertos —también los sentimientos y las causas que movieron a edificarlos se han ido debilitando—, desde hace ya mucho tiempo. El arco perdura.

Sobre Fedra mujer

Una vez leída la obra, una vez caído el telón, de *Fedra* me queda la idea de una mujer y la impresión de la belleza del discurso; efectos y valores duraderos, valores que han de pervivir para mí.

Esto es lo que la mente, vuelta a su estado natural, a esa vorágine de sensaciones y pensamientos en perpetuo cambio, guarda sin saberlo entre el tesoro de sus modelos posibles y de sus patrones de belleza, lo que le importará en lo sucesivo de una obra ya consumida. Esto es lo que insensible e indefectiblemente queda en ella despejado de todos los pretextos y combinaciones de accidentes que se hubieron de tramar para que la obra accediera a la existencia. La trama, la intriga, los hechos se desvanecen en seguida y el interés del aparato puramente dramático del asunto se disuelve. No fue más que un delito: incesto deseado y asesinato perpetrado por persona interpuesta, con un dios como agente de la ejecución, según todas las apariencias... ¿Pero qué hacer con un crimen, una vez mitigado el horror, aplacada la justicia, extendida por igual la muerte al inocente y a los culpables, la muerte que se cierra como el mar sobre un sistema momentáneo de acontecimientos y de actos? La emoción que había nacido ante la presencia y la condensación del drama se desvanece con el decorado, y los ojos, fijos durante largo tiempo, y el corazón, sobrecogido, se libran de la coacción que la escena luminosa y parlante ejercía sobre todo el ser.

Todos menos la reina: el desdichado Hipólito, recién estrellado contra la costa fragorosa; Terámenes, tras haber declamado su informe; Teseo; Aricia; Enone y el mismo Neptuno, el invisible, todos se funden rápidamente en ausencia. Han dejado de parecer ser por haber sido únicamente para cumplir el designio principal del autor. No tenían sustancia de ser en el tiempo y su historia los agota. Viven únicamente el tiempo requerido para excitar los ardores y los furores, los remordimientos y las ansias de una mujer típicamente *alienada* por el deseo; se entregan a la tarea de hacerle sacar de sí, de su seno raciniano, las más

Phèdre, tragédie de Racine, edición de los Bibliophiles franco-suisses, MCMXXXII (sic.). *Variété IV* (1944).

nobles inflexiones de concupiscencia y remordimientos que la pasión haya inspirado jamás. No sobreviven, pero Ella sí. En el recuerdo, la obra se reduce a un monólogo, y, en mí, pasa de su inicial estado dramático al estado lírico puro; el lirismo no es más que la transfiguración de un monólogo.

* * *

El amor exasperado de Fedra no tiene nada que ver con el muy tierno de Berenice. Aquí lo único que reina es la carne. Esa voz soberana reclama imperiosamente la posesión del cuerpo amado y no tiene más que un objetivo: el acorde supremo de los goces armónicos. Las imágenes más intensas se apoderan de esa vida, desgarran sus días y sus noches, sus deberes y sus mentiras. El poder del ardor voluptuoso, que renace sin cesar y que queda insatisfecho, opera como una herida, inagotable fuente de dolor que se encona a sí misma, pues es un dolor compelido a crecer mientras la herida subsista. En eso consiste su ley. En su espantosa esencia está la imposibilidad de acostumbrarse a ese dolor, está que ese dolor se haga una presencia atroz siempre renovada. Tal es ese despiadado amor instalado en su presa.

* * *

No hay nada en Fedra que vele, atempere, ennoblezca, adorne o edifique el acceso de la rabia del sexo. Nunca interviene la razón; ni sus juegos, ora hondos, ora ligeros, ora sutiles; ni sus escapadas; ni sus fulgores; ni sus curiosidades; ni sus finuras, para distraer o embellecer esta pasión absolutamente simple. Fedra no tiene otra interpretación. Hipólito es, quizá, un poco simple. ¿Qué importa? Para lo único que la reina necesita la inteligencia es para urdir venganzas e inventar mentiras; en ella, la razón es una esclava del instinto. En cuanto al alma, está rendida a su obsesivo poder, a la voluntad dura y fija de apoderarse, de inducir a obrar a su víctima, de gemir y morir de placer con ella.

* * *

Este amor sin metafísica es el que describe o supone la literatura de los tiempos en que el alma apenas aparecía más que en las especulaciones de los filósofos, los tiempos en que eran inimaginables unos amantes invocando al universo o inquietándose por el *Mundo como voluntad y representación* al borde de la cama, entre beso y beso.

Es verdad que los dioses de aquellos tiempos no amaban con más profundidad que los humanos. Por otra parte, se interesaban por nuestras cosas, las favorecían, las estorbaban, también establecían compromisos y se mezclaban en nuestros asuntos como si fueran simples mortales; únicamente eran más poderosos; no tenían más cabeza, y sí, menos corazón, menos escrúpulos; sus instintos eran más fuertes; y eran más caprichosos; se entregaban a perversiones, a ardores que nada templaba, a excesos de furor voluptuoso que no podían agotar ni destruir sus incorruptibles sustancias. Podía darse el caso de que estos amantes sublimes fecundasen a nuestras hembras, lo que constituye una suerte de prodigio y plantea un problema de metabiología absolutamente comparable al que propone un singular versículo del *Génesis*, del que hay distintas claves.

Y, así, Racine no ha puesto la menor ternura en ese deseo en bruto que exhala y canta Fedra. Ni Minos ni Pasifae, sus padres, habían podido legar a la hija lo que no estaba en su naturaleza. Ignoraban ese don tan dulce, ese brotar de una suavidad profusa que distiende demasiado deliciosamente todas las fuerzas del alma cuando se abandona sin defensas a la debilidad del querer. Era una pareja de seres duros. El amor arcaico, tal y como aparece en la mayoría de los mitos, sólo manifiesta su implacable esencia instintiva. Aún no es más que una «fuerza de la naturaleza», experimentada y reconocida como tal. Su objeto no es en absoluto la exaltación de la unión, tan íntima como sea posible, de lo Único con lo Único, más allá, en medio y por encima de su común emoción carnal más viva; no, no es más que ese choque voluptuoso en sí, porque la naturaleza no tiene necesidad más que de un fulgor. En el amor simple, toda desviación de los límites del placer es contra natura. Este amor necesario y suficiente tiene en muy poco las singulares delicadezas del corazón de la persona cuyo cuerpo quiere tomar: obtendrá lo que quiere, ya sea mediante engaños ya sea mediante la fuerza. No lo turban ni la mentira, ni la violación, ni el rapto. Los dioses de entonces, que configuran las posibilidades de hacer lo que vanamente se esboza en los deseos del hombre, llevan a cabo, a su gusto, lo que los hombres sólo pueden soñar: se sirven de los sentimientos, como se sirven de las leyes naturales, y, forzando, engañando, corrompiendo si bien viniere, se entregan a sus placeres. La Fábula es bestial. Zeus se convierte en cisne, en águila, en toro, en lluvia de oro, en nube, es decir, no le importa no gustar por sí mismo. Le basta con vencer; no hace que se piense en él. Y quizá todas esas metamorfosis no sean más que símbolos de los muchos rodeos y estratagemas de que se sirven los hombres para conseguir sus fines sensuales, según el momento y sus facultades; pondrán, así, en funcionamiento distintos aspectos del presti-

gio, las más oportunas muecas; harán valer su fuerza física, su dinero, su fama, su inteligencia, e, incluso, todos los valores contrarios a éstos, pues hay desventurados, para quienes la desgracia, la fealdad e incluso la enfermedad pueden excitar una piedad teñida de sentimientos amorosos, y conmover a algún corazón hasta el punto de la entrega total, pues nada hay imposible en lo tocante a gustos; yo he visto los éxitos más sorprendentes.

* * *

Racine dota a su bastante animal Fedra con las más elegantes fórmulas de constitución, que el proceso de la acción dramática desarrolla. El caso particular que su tragedia expone parece, por lo demás, más lamentable que excepcional. Un amor despechado clama venganza. *Ámame*, nos dice el mismo Dios, *ámame, o te mato para toda la eternidad*. Y en la Biblia leemos que «teniendo José un cuerpo y un rostro hermosos, sucedió que la mujer de su amo puso los ojos en él y le dijo: *yace conmigo*». Castamente rechazada, la mujer de Putifar lo denuncia y lo acusa de haber intentado forzarla, exactamente igual que la mujer de Teseo acusa a Hipólito y lo entrega a la execración paterna, de tanta fuerza cerca del dios. Me temo que haya que ver a Fedra con los mismos ojos despiadados de la inteligencia con que Rembrandt vio a la Putifar, cuando la grabó en cobre furiosamente inclinada y tendida hacia el fugitivo José. Hizo con el asunto un agua-fuerte de una fuerza y una impudicia extraordinarias. La hembra bíblica, que expone todo el vientre, desnudo, gordo, relucientemente blanco, se agarra al manto de José que se desprende de la enloquecida, grande y abierta, en cuyo movimiento de arrebató arrastra, con la carne grávida, toda la blanda masa de su lecho deshecho del que se caen en desorden las sábanas. Ese sexo exaltado soporta, absorbe e irradia todo el luminoso vigor de la composición. Nunca se ha plasmado tan brutalmente el deseo desenfrenado, nunca se ha pintado con tanta intensidad esa fuerza de índole innoble que empuja a una carne a ofrecerse como se ofrecen las fauces de un monstruo. La dama egipcia no es hermosa, no hace ninguna falta que lo sea. Mediante su fealdad muestra su certidumbre de que su sexo desesperado debe bastar y tiene que vencer. No es este un error muy infrecuente, ni siquiera es siempre un error. Pero sólo me puedo imaginar a una Fedra muy bella, incluso en una plenitud de belleza, en su belleza, de lo que me ocuparé enseñada.

* * *

En la pasión amorosa se secrega un veneno destructivo, imperceptible a primera vista, que actúa vagamente y que se disipa con facilidad. Aunque cualquier cosa puede reactivarlo en cualquier momento y puede hacerse de golpe más enérgico que toda la fuerza de la razón y que todo temor de los hombres y de los dioses.

Sólo cuando se llega a amar intensamente se atribuye, sin saberlo, a quien se ama, un poder de hacer sufrir infinitamente mayor que cuanto se da y que cuanto se pide a ese objeto amado en orden a ser transportado a la maravilla. Y si la posesión del otro se impone en la vida profunda del que ama como su condición indispensable (lo que constituye la ley misma del amor absoluto), esa afección que se ha convertido en vital desvaloriza toda vida cuando es desgarrada por la desesperación. La idea de asesinato se hace familiar. Inmediatamente la idea del suicidio se mezcla con aquélla. Esto, que es absurdo, es, sin embargo, natural.

Cuando se desespera, Fedra mata. Una vez que ha matado, se mata.

* * *

Fedra no puede ser una mujer muy joven. Está en esa edad en que las mujeres que verdaderamente y, en cierto modo, especialmente han nacido para el amor sienten más vivamente todo su poder de amar. Está en ese período en que la vida se sabe en su plenitud pero no llena. En el horizonte está la decadencia del cuerpo, los desdenes y la ceniza. En ese momento, esa vida todavía espléndida experimenta el sentimiento de todo su valor. Lo que vale engendra lo que quiere en los recovecos de su conciencia, y he aquí que insensiblemente todos esos tesoros demasiado pesados se destinan a un encantador indeterminado que los sorprenda, los exalte, los consuma y que se adorne ya, antes de haber aparecido, con todo los dones que una espera ansiosa, una sed cada vez más ardiente le confieran. El trabajo íntimo de la sustancia viva no se limita, en ese momento, a asegurar la conservación sistemática del organismo. El cuerpo ve más allá, más allá de sí. Produce la sobreabundancia de ser, y toda la inquietud misteriosa que causa este incremento se gasta en ensoñaciones, tentaciones, riesgos, alternancias de espíritu ausente y miradas demasiado vivas. Toda la carne se hace proposición. Como una planta que, abrumada por el peso del fruto que ella misma ha formado, se inclina y parece implorar el gesto que coja ese fruto, la mujer se ofrece.

Quizá haya que pensar, a este respecto, en algún oscuro conflicto entre esas fuerzas que de un modo tan raro coexisten en nosotros, de

suerte que unas no dejan de producirnos, o lo que es lo mismo conservarnos, y las otras tienden únicamente a reproducirnos. El individuo se somete a la especie. La promesa en que ésta se constituye actúa insidiosamente bajo la presencia plena, y le impone los efectos, en la sensibilidad y en la economía general, de las energías extrañas del óvulo imperceptible que madura, se declara a la vez producto, adversario, factor de desequilibrio y, enseguida, dueño de todo el sistema viviente. El mandato de sobrevivir lucha y se alza contra la importancia de vivir. Las sensaciones indefinibles que un germen incompleto produce modifican *de lejos* a toda la naturaleza mental. Está dispuesta a atribuir un valor infinito, del que tiene toda la potencia acumulada, a la aventura que debe ser. La *venus* tiene a la *psique* en estado.

Fedra está en la edad de esa segunda pubertad con todo lo que de extrañeza y de molesto tiene.

* * *

Cuanto he venido diciendo puede tomarse como una preparación para entender plenamente el epíteto notable que aparece en el famoso verso:

Es Venus, cumplidamente entera, ...

Será ciertamente Venus, pues, la culpable, y Venus *cumplidamente entera*. ¿Cómo traducir ese nombre, *Venus*, a un lenguaje no alegórico, y cómo interpretar ese *cumplidamente entera*, en que veo una expresión admirable, tan perfectamente traída que dudo si insistir en ella? Aunque Racine podía darse por satisfecho con esta perfección y seguir sin más, las palabras citadas suscitan hoy más de una idea que en su tiempo no se podía dilucidar claramente. Hoy podemos descubrir en estas palabras mucha más riqueza y profundidad que las que el autor concebía en ellas, también podemos observar lo que de presentimiento contienen. Se debe todo ello a la psicología del asunto, en la que, a falta de ciencia, no entraré; creo, no obstante, haber hecho sospechar el desarrollo que otro más docto hubiera articulado, y me limitaré a lo poco que pueda decir, por encima, sobre todo ello.

* * *

En la fase inestable que he descrito, Fedra reúne todas las condiciones para una tormenta nerviosa. De súbito, el acontecimiento se produce. Aparece alguien que tiene todas las apariencias de quien debía

aparecer. ¿Por qué iba a ser otro? ¿Cabría imaginar si cualquier otro capitán buen mozo no habría del mismo modo determinado la decisión? Pero fue Hipólito. Atrae sobre sí toda la carga de deseo que pesaba sobre el alma inquieta. En ese instante todo se transforma, tanto en ella, como en su derredor. El día cambia de color; el curso mismo del tiempo deja de ser uniforme. Todas las regularidades del organismo quedan afectadas. El corazón, el aliento quedan sometidos a otras contingencias: una mirada, un retraso, una sospecha, una sombra, los apresura o los detiene. Los actos esenciales de la existencia han encontrado a su amo, que es un fantasma, un deseo. Instituye inauditas supersticiones. Tienen lugar las alertas más atentas, los descuidos más sorprendentes, las creaciones más enloquecidas; se suceden horas, días de estupor, sin pensamiento declarado, en una detención de la mente semejante a la inmovilización del herido al que el menor movimiento depararía un dolor inmenso. Todos esos adornos vanos, esos velos que tanto le pesan a la reina, dejan ahora de pesar a la mujer ya aplastada por el peso del amor. Toda su vida queda, en cierto modo, reorganizada por una idea fundamental de ansia, todos los valores quedan a merced de un capricho extrínseco, subordinados al valor infinito que se ha dado a Otro, a la promesa que pareció ser. De tal suerte que, cuando ese don total de sí, a que se ha entregado el ser entero y en el que ha fiado su equilibrio orgánico, psíquico y social, halla como respuesta la resistencia y el rechazo, entonces, toda la miel de la promesa de delicias supremas, todo el zumo de esperanza de amor con que tales posibilidades excitaban la vitalidad profunda, se convierten en un veneno de incomparable poder. Nada hay que tal esencia de odio y de furor no ataque, carcoma o descomponga; alcanza a cuanto constituye el establecimiento del ser en la vida: relaciones vitales, funciones naturales, costumbres, leyes morales o civiles... *Es Venus, cumplidamente entera, a su presa entregada.* Al principio, Venus se entregó a su presa con aquel efecto primero por el cual el gusto por la vida, la voluntad de goce llevada a su punto más alto, transfiguraron a la enamorada; y su deseo, cada vez más ardiente, tendió, en su sustancia misma, a hacerla más deseable. Fedra, que ya era bella, y bella antes del amor como todas las bellas, alcanza el esplendor de su belleza en el momento en que declara su pasión. Digo *esplendor*, porque en su rostro brilla el fuego de una acción decisiva, arde en sus miradas, anima toda su forma. En seguida, ese aspecto de diosa se altera; la expresión patética la invade. Esa frente se arruga y esos ojos se oscurecen. El dolor, la ruptura del alma improvisan otra belleza, completamente distinta, espantosa: la nariz se aprieta, se deforma la máscara y se convierte en la de una Furia... finalmente, Venus abandona su presa. El veneno del amor ha desempeñado su función. Una mujer ha recorri-

do los sucesivos estadios de la pasión; ya no tiene nada que hacer en ese mundo. Un poco de otro veneno, el producto vulgar de una botica, la enviará en seguida a dar razón de sí en los Infiernos.

* * *

Y en lo tocante al lenguaje, ¿qué decir de esta obra que, o bien porque sea evidente por sí mismo o bien porque ya se haya dicho tantas veces, no sea vano hacer leer? No ensalzaré, ya lo ha hecho todo el mundo, esta forma que ejecuta la sintaxis del arte y lo natural, que parece ignorar las cadenas prosódicas que la crean, hasta el punto de que las convierte en ornato, en una suerte de tapiz sobre el lienzo desnudo del pensamiento. Toda la disciplina de nuestros versos mayores conserva aquí, y desarrolla, una libertad de superior calidad; imprime en el discurso una facilidad que requiere de cierta reflexión para poder advertir la ciencia y el esfuerzo de cambios y sustituciones que debió exigir. Me atreveré a contar algo que me sucedió en cierta ocasión y que, en mi opinión, conviene muy estrechamente con lo que acabo de escribir. Confío en que no se vea vanidad en lo que cuento. No hace muchos años compuse el libreto para una cantata; tuve que hacerlo en alejandrinos y bastante aprisa. Un día, tuve que dejar el trabajo para ir a la Academia; llevaba yo la cabeza aún ocupada con el movimiento de un período, cuando me sorprendí parado ante un escaparate de la calle, en el que había una hermosa página de versos, en formato grande y hermosos caracteres. Se estableció entonces una relación singular entre aquel fragmento de noble arquitectura y yo mismo. Experimenté la sensación de encontrarme aún ante mi borrador, y, durante una larga fracción de minuto, me puse inconscientemente a ensayar cambios de términos en el texto expuesto... Era como un escultor que se pusiera a la obra sobre un mármol imaginándose que estaba manipulando barro aún húmedo y blando.

Pero el texto no se dejaba retomar. *Fedra* me resistía. Me di cuenta por experiencia directa y sensación inmediata de lo que es la perfección de una obra. No fue un buen despertar.

Prólogo a las *Cartas persas*

A *Henri de Régnier.*

La deliciosa colección de las *Cartas persas* nos lanza mucho menos al ensueño que al pensamiento. Permítanseme unas reflexiones que han tenido a Montesquieu como pretexto, que van un poco más allá, y que buscan en el fondo de su fantasía. Divagaré con seriedad.

A

Una sociedad se eleva desde la brutalidad hasta el orden. Ya que la barbarie es la era del *hecho*, es, pues, necesario que la era del orden sea el imperio de las *ficciones*, pues no hay poder capaz de fundar el orden en la sola coacción de los cuerpos por los cuerpos. Se hacen necesarias fuerzas ficticias.

B

El orden exige, pues, la *acción de la presencia de cosas ausentes*, y resulta del equilibrio de los instintos mediante los ideales.

Se desarrolla un sistema fiduciario o convencional, un sistema que introduce entre los hombres compromisos y obstáculos imaginarios que tienen efectos bien reales. Son esenciales a la sociedad.

Poco a poco, lo *sagrado*, lo *justo*, lo *legal*, lo *decente*, lo *laudable*, y sus contrarios, se graban en las mentes y se cristalizan. El Templo, el Trono, el Tribunal, la Tribuna, el Teatro, monumentos de la coordinación, algo así como puntos geodésicos del orden, van surgiendo a su vez. Incluso el Tiempo se adorna: los sacrificios, las audiencias, los espectáculos fijan sus horarios y sus fechas colectivas. Los ritos, las formas, las costumbres llevan a cabo el adiestramiento de los animales humanos, reprimen o dan medida a sus movimientos

Montesquieu, *Lettres persanes*, Terquem, 1926. *Variété II* (1929). Tomo D de *Œuvres, Variété*, volumen primero (1934).

inmediatos. Las reapariciones de sus instintos salvajes o irreductibles se hacen cada vez más aisladas e insignificantes. Y todo ello subsiste por el poder de las imágenes y de las palabras. Al orden le es indispensable que un hombre se sienta a punto de ser ahorcado cuando esté a punto de hacer aquello por lo que merecería ser ahorcado. Si no concede el mayor crédito a tal imagen, se hunde en seguida.

C

El reino del orden, que es el reino de los símbolos y de los signos, acaba por llegar a un desarme casi general, que empieza con el abandono de las armas visibles y, poco a poco, gana las voluntades. Las espadas se amenguan y desaparecen, los caracteres se redondean. Insensiblemente la edad en que el hecho dominaba va quedando más lejos. Bajo los nombres de *previsión* y de *tradición*, el futuro y el pasado, que son perspectivas imaginarias, dominan y constriñen al presente.

Tan natural como la naturaleza nos parece entonces el mundo social, un mundo al que sólo la magia sostiene. ¿O no es un edificio de encantamientos un sistema como éste, basado en escrituras, en palabras acatadas, promesas mantenidas, imágenes eficaces, costumbres y convenciones observadas —ficciones puras todo ello—?

D

La costumbre hace que este mundo de relaciones nos parezca tan estable, tan espontáneo como el mundo físico; y aunque obra de los hombres, siendo obra indivisa e inmemorial, no parece menos compleja y menos misteriosa que éste. Me quito el sombrero, presto juramento, hago mil cosas extrañas, cuyo origen es tan recóndito como el de la materia. Ya se trate de nacer, de morir, o de hacer el amor, se mezcla en ello multitud de cosas abstractas e impenetrables.

A la larga, sucede que el mecanismo de una sociedad se complica con resortes tan indirectos, recuerdos tan confusos y cambios tan numerosos, que uno acaba perdiéndose en una trama de prescripciones y relaciones inextricables. La vida del pueblo organizado está tejida con lazos múltiples que, en su mayoría, se pierden en la historia y se anudan en los tiempos más remotos y en circunstancias que no se repetirán jamás. Nadie sabe ya cuáles fueron sus decursos ni puede seguir sus amarres.

E

Asentado finalmente el orden —suficientemente disfrazada la realidad y suficientemente debilitada la bestia—, se hace posible la libertad del pensamiento.

Con el orden, las cabezas se crecen poco a poco. Al abrigo de las seguridades establecidas y gracias al desvanecimiento de las causas de cuanto se hace, las inteligencias que se alzan y que se desembarazan no ven más que las molestias, o la rareza, de las formas de la sociedad. El olvido de las condiciones y de las premisas del orden social está consumado; y este borrarse de la memoria es casi siempre más rápido en aquellos a quienes este orden más ha servido o favorecido.

F

La razón, tanto más liberada de las exigencias profundas del orden cuanto mejor se aplicaron éstas a dispensarla de tenerlo en consideración, se embriaga con sus relativas posibilidades, juega con sus propias luces y con sus combinaciones puras.

Se atreve a especular sin tener en cuenta el sistema infinitamente complejo, que la hace tan independiente de las cosas y tan desembarazada de las necesidades primitivas. Lo evidente le esconde el fondo. Entonces, los razonamientos se desencadenan, el hombre se cree razón. Todas las cosas suscitan cuestiones, chanzas y teorías, unas y otras son utilizaciones de lo posible y ejercicios ilimitados de la lengua separada de los actos. Por todas partes centellea y opera la crítica de los ideales que han dado a la inteligencia la posibilidad y las ocasiones de criticarlos.

Entretanto, los instintos de conservación y de perpetuación se extenuan o se pervierten.

G

Así, por el rodeo de las ideas, y en el torbellino de su movimiento, el desorden y el *estado de hecho* tienen que reaparecer y renacer a expensas del orden.

Esta vuelta al estado de hecho puede darse, en ocasiones, por una vía absolutamente imprevista, de suerte que el hombre se convierta en un bárbaro de nueva especie como consecuencia inesperada de sus pensamientos más enérgicos.

Hay quien opina hoy que la conquista de las cosas por la ciencia positiva nos está conduciendo, o reconduciendo, a una barbarie, bien

es verdad que de forma laboriosa y rigurosa; una barbarie que sólo es más temible que las barbaries antiguas por ser más exacta, más uniforme e infinitamente más potente. Volveremos a la era del hecho, pero del *hecho científico*.

Por otra parte, las sociedades descansan en las *Cosas Vagas*; al menos, hasta ahora han descansado en nociones y entidades lo bastante misteriosas como para que el alma rebelde no esté nunca bien asegurada de haber sido derrotada y no sepa si no debiera temer algo más que lo que ve. Un tirano de Atenas, que fue un hombre profundo, decía que los dioses habían sido inventados para castigar los crímenes secretos.

¿Podría subsistir una sociedad que hubiera eliminado todo lo vago o irracional para remitirse únicamente a lo mensurable y a lo verificable? El problema está ahí y nos apremia. Toda la era moderna muestra un auge continuo de la precisión. Todo lo que no es sensible no puede convertirse en preciso, y, en cierto modo, es retardatario de todo lo demás. Necesariamente se lo considerará, cada vez más, vago e insignificante.

H

Siempre le pesa el orden al individuo. El desorden le hace desear la policía o la muerte. Son dos circunstancias extremas en que la naturaleza humana se encuentra a disgusto. El individuo busca una época agradable en la que, estando protegido, sea lo más libre posible. La encuentra en el principio del fin de un sistema social.

Entonces, a mitad de camino entre el orden y el desorden, hay un momento delicioso. Una vez que se ha alcanzado cuanto de bien puede suponer el acuerdo entre los poderes y los deberes, se puede gozar cabalmente de las primeras relajaciones del sistema. Aún subsisten las instituciones. Son grandes e imponentes. Pero, aunque aparentemente no haya cambiado nada en ellas, apenas tienen más que su bella presencia; ya se han producido todas sus virtudes; su futuro se ha agotado; ya no tienen un carácter sagrado, o su carácter ya no es más que sagrado; la crítica y el desprecio las vacían de cualquier valor próximo. Suavemente, el cuerpo social pierde su futuro. Ha llegado el momento del goce y del consumo general.

I

El final, casi siempre suntuoso y voluptuoso, de un edificio político se celebra en una iluminación en la que se gasta cuanto hasta ahora se había tenido miedo de consumir.

Los secretos de estado, los pudores particulares, los pensamientos inconfesados, las fantasías tanto tiempo reprimidas, todo el fondo de los seres sobreexcitados y alegremente desesperados se expresan y se lanzan a la razón pública.

Una llamarada, todavía fantástica y que llegará a ser un incendio, se eleva y corre por la superficie del mundo. Alumbra extrañamente la danza de los principios y de los recursos. Las costumbres y los patrimonios se disipan. Los misterios y los tesoros se evaporan. El respeto se desvanece y se debilitan todas las cadenas en este ardor de vida y de muerte que crecerá hasta el delirio.

J

Estoy seguro de que si las Parcas le hubieran dado a un hombre cualquiera libertad para elegir, entre todos los siglos conocidos, el que más fuera de su gusto para edificar en él su tiempo y su vida, ese venturoso ser habría señalado sin duda alguna el mismo tiempo de Montesquieu. Yo no dejo de tener mis debilidades, haría como él. Europa era entonces el mejor de los mundos posibles; la autoridad y la condescendencia hallaban en ella su equilibrio; la verdad guardaba una cierta proporción; la materia y la energía no gobernaban directamente, no reinaban todavía. La ciencia era ya suficientemente bella y las artes, muy delicadas; quedaba la religión. Había bastante capricho y rigor suficiente. Los Tartufos, los estúpidos Orgones, los siniestros *Messieurs*, los absurdos Alcestes habían sido felizmente enterrados; los Emilios, los Renés, los innobles Rolla aún no habían nacido. Había buenas maneras hasta en la calle. Los comerciantes sabían construir una frase. Incluso los alcabaleros, las damiselas, los espías y los hurones se expresaban como nadie lo hace hoy. La hacienda pública exigía con gracia.

La tierra no estaba del todo explorada; las naciones se encontraban a gusto en un mundo cuyo mapa aún tenía inmensos vacíos y en África, América y Oceanía quedaban todavía muchos claros que hacían soñar. Ni siquiera los días laborables estaban llenos ni eran agotadores, sino largos y libres; los horarios no destruían el pensamiento ni esclavizaban a los hombres al tiempo del reloj, tampoco a otros hombres.

Se clamaba contra el gobierno; aún se creía que se podía mejorar. De todas formas, las preocupaciones no eran desmesuradas.

Había muchos hombres llenos de vida y de sensualidad cuya inteligencia agitaba a Europa y atormentaba, sin la menor consideración, a todas las cosas, divinas y de las otras. A las damas les preocu-

paban las incipientes ecuaciones diferenciales, los animálculos, casi constitutivos del amor, que pululan bajo el ojo en el microscopio; se inclinaban como hadas sobre la cuna de cobre y de cristal de la joven Electricidad.

Incluso la poesía trataba de ser nítida y sin tonterías; pero esto era imposible: lo único que consiguió fue adelgazar.

K

Hizo su aparición, entonces, una forma del espíritu tan esbelta y tan pura que todos los libertinajes, de la especie que fueren, le parecían ejercicios sin consecuencias para una criatura sutil que no se deja atraer por nada, ni siquiera por lo peor. Ni siquiera lo obsceno la envascaba. Eran tan razonables, tan incrédulos, tan amantes de las luces, que sentían que ni las ideas, ni los planteamientos más atrevidos, ni las experiencias más ardientes podían mancharlos, ni degradarlos, ni debilitarlos. Llegaron al artificio supremo, como es inventarse la naturaleza y aspirar a la sencillez. Semejante fantasía es siempre el hito del final del espectáculo y el último momento del gusto.

L

Esta sociedad se conocía a sí misma tal como era, tan bien, o quizá mejor, como haya podido conocerse nunca una sociedad.

No le faltaban los espejos. Se miraba tan a menudo, con tanta ternura y tanta crueldad, como pueda mirarse cualquier mortal. Los Montesquieu, los Diderot, los Voltaire y una infinidad de testimonios menores representaban su rostro y sus ademanes. En tales espejos se veía, sin duda, más libre, más audaz, más inquieta, más sensual de lo que era; y, en ocasiones, mucho más desventurada.

Pero aun desventurada, aun moribunda, una sociedad no puede mirarse sin reírse. ¿Cómo soportar verse?

M

—¿Cómo se puede ser persa?

La respuesta es otra pregunta: ¿Cómo se puede ser lo que se es?

En cuanto esta pregunta llega a nuestra razón, nos hace salir de nosotros mismos, y nos vemos, al momento, en el estado de las imposibilidades. La extrañeza de ser alguien, lo ridículo de toda figura y existencia particular, el efecto crítico de la duplicación de nuestros actos, de

nuestras creencias, de nuestras personas se reproducen inmediatamente; todo lo que es social se convierte en carnavalesco; todo lo que es humano, no se convierte en demasiado humano, se convierte en singularidad, demencia, mecanismo, necedad.

El sistema de convenciones de que hablaba hace un momento se hace cómico, siniestro, insoportable de considerar, casi increíble. Las leyes, la religión, la costumbre, los atavíos, la peluca, la espada, las creencias, todo, no parece más que curiosidades, mascarada, cosas de feria o de museo...

Para conseguir este distanciamiento y esta intensa posibilidad de maravillarse, y la risa, y la sonrisa después, que se vienen a los labios del modelo ante su imagen, hay un artificio muy sencillo, casi infalible, casi siempre feliz. La mayoría de los autores que han reflejado las imágenes de su época hacia ella misma, y hacia nosotros, se han servido de él. Nada más ingenioso, ni más fácil de concebir, si bien de delicada ejecución.

Tomar de un mundo, para ponerlo de golpe en otro, a un ser bien elegido, intensamente sensible a todo lo absurdo que a nosotros nos es imperceptible, a la rareza de los hábitos sociales, a la excentricidad de las leyes, a la particularidad de las costumbres, de los sentimientos, de las creencias a que se acogen todos esos hombres, entre los que, por obra del dios omnipotente que empuña la pluma, es bruscamente enviado a vivir y a no dejar de asombrarse. Tal es el artificio literario.

Se recurrió muy a menudo, como instrumento de sátira, a un turco, a un persa, en ocasiones a un polinesio; y, en ocasiones, incluso, para cambiar el juego y tomar como punto de referencia el medio camino al infinito, a un habitante de Saturno o de Sirio, a un Micromegas; otras veces, a un ángel. Unas veces, la mera ignorancia, o la mera extranjería de este visitante ficticio, constituía el resorte de sus asombros y le hacía ultrasensible a todo aquello que la costumbre nos roba; otras veces, se le dotaba de una sagacidad, de una ciencia o de una penetración sobrehumanas que este títere hacía aparecer poco a poco mediante preguntas y observaciones de una simplicidad aplastante y socarrona.

Entrar en la casa de las gentes para desconcertar sus ideas, para darles la sorpresa de sorprenderse de lo que hacen, de lo que piensan, y que a ellas nunca se les ha ocurrido que pudiera ser diferente, es, mediante la ingenuidad ficta o real, dar a experimentar todo el relativismo de una civilización, de una confianza habitual en el Orden establecido... Es, asimismo, profetizar la vuelta a cierto desorden; e incluso hacer un poco más que predecirla.

Hasta aquí no he hablado especialmente de las Cartas persas; me he limitado a suponer su época y cómo se sitúan en su tiempo. Por otra parte, dan cuenta de sí mismas bastante bien. No se escribió nada más elegante. El cambio del gusto, la invención de recursos violentos no han hecho presa de este libro perfecto, que, sin embargo, tiene todo que temer de una cierta vuelta al estado bárbaro, de la que se ven muchos indicios en él, incluso literarios. El *estado de hecho*, cuya vuelta es previsible, conducirá suavemente a los hombres incluso a no saber leer, quiero decir, leer con profundidad. Cada vez hay más personas a las que se les inflige una suerte de ofensa cuando se les pide el más pequeño esfuerzo mental. Tal es el fruto, en lo que toca a las letras, de ese desarrollo de lo fácil en todos los géneros que es la mayor propensión de este mundo desde no se sabe cuándo. La naturaleza de la claridad que se da a una obra está en relación inevitable y casi involuntaria con la idea que el autor se hace del entrevistado lector. Montesquieu no entrevió a los lectores que somos nosotros. No escribió para nosotros, que no podía prever tan primitivos. Ama la elipse, y, en multitud de sus máximas, calcula su frase, la reanuda elegantemente a sí misma; prevé espíritus un poco más libres que los nuestros; les ofrece los placeres de la inteligencia elegante y les hace la gracia de lo que les falte para poder gozarla.

O

Este libro es de una audacia increíble. No deja de ser admirable que toda la preocupación del autor estribase en el pasajero temor de que le impidiera alcanzar el sillón de la Academia; pero no fue más que una leve nube. Alcanzó la gloria, el sillón y una venta prodigiosa. En la época, la libertad de espíritu era tan grande, que estas cartas tan frívolas y tan célebres no estorbaron en nada la carrera del presidente y del filósofo. La hipocresía es una necesidad de aquellos tiempos en que se requiere la simplicidad en las apariencias, en que no se admite la complejidad humana, en que la envidia del poder o bien la estupidez de la opinión imponen un modelo a las personas. Modelo que rápidamente es tomado por máscara.

Sólo hay hipocresía en los momentos en que el estado de cosas exige rigidamente que todos los ciudadanos se acomoden a un tipo sencillo y fácil de definir, fácil de manejar, por tanto.

Hacia 1720, entre dos grandes siglos, esta necesidad estaba un poco relajada.

P

El establecimiento de un trato epistolar, entre un oriente de fantasía y un París reducido a sus distintas facetas, en el que el serrallo, los salones, las intrigas de los sultanes y los caprichos de las bailarinas, los Guebras, el papa, los muftís, las charlas de café, los sueños del harén, las constituciones imaginarias, las observaciones políticas se entrecruzan, era ofrecer el espectáculo de una mente en toda su vivacidad, no sometida a otra ley que la de brillar, que la de romper lo que acaba de suceder, de mostrarse a sí misma su precisión, su rapidez y su competencia. Es un cuento, una comedia, es casi un drama, y la sangre corre; pero corre demasiado lejos, e incluso los furores y las ejecuciones secretas son aquí tan literarias como pueda desearse.

Q

Termino señalando algo importante. En casi todas las obras de este estilo, vivo y un poco diabólico, que se escribieron en el siglo XVIII, aparecen con regularidad y como siguiendo un canon del género, los representantes de dos órdenes humanos verdaderamente muy dispares: los jesuitas y los eunucos. La presencia de los jesuitas es fácil de explicar. Se habían encargado de educar a la mayoría de los buenos autores, que devolvían a sus maestros, en pullas y caricaturas, cuanto habían recibido en férulas y ejercicios espirituales y retóricos.

¿Pero qué explicación tienen todos esos eunucos? Alguna razón profunda y secreta debe haber para la presencia, casi obligada, de tales personajes tan cruelmente apartados de tantas cosas y, en cierto modo, también de sí mismos.

Voltaire

A menudo, se me ocurre imaginar una obra singular, difícil de escribir aunque no imposible y que alguien compondrá algún día, que ocuparía un lugar en el tesoro de nuestras letras inmediatamente detrás de la *Comedia humana*, de la que sería una deseable secuela, dedicada a las peripecias y a las pasiones de la inteligencia. Sería una Comedia del Intelecto, el drama de las existencias dedicadas a comprender y a crear. Tal obra mostraría cómo cuanto distingue a la humanidad, cuanto la eleva un poco por encima de las monótonas condiciones animales, se debe a la existencia de una pequeña cantidad de individuos, a quienes debemos de qué pensar, como debemos a los labradores de qué vivir.

Como es bien sabido, *cada una de las naciones civilizadas, es decir, las naciones que dan al pensamiento una importancia mayor de la que pueda tener para la vida práctica*, está, en cierto modo, significada, para todas las demás, por algunos nombres de escritores que han elevado su lenguaje a la dignidad de una expresión de valor universal. Decir *Shakespeare*, decir *Cervantes*, decir *Tolstoi* es como decir *Inglaterra*, *España*, *Rusia*.

Pero algunos de estos grandes nombres no sólo evocan una nación, ni sólo la idea de obras admirables, también nos sugieren tipos de vida creadora, algo así como personajes imprescindibles en la Comedia intelectual a que me refería.

Francia es rica en tales personajes de primera magnitud, cuya entidad gloriosa viene acompañada de una especie de presencia, además de inmortal, casi familiar. Montaigne, Pascal, Rousseau son, universalmente, algo más que autores; son ejemplares muy distintos de actitudes significativas en la vida, de tal suerte que no podemos pensar en su obra sin pensar también en su existencia. Incluso para quienes apenas los han leído, Montaigne evoca a alguien, Pascal evoca a alguien, lo mismo que Voltaire. Son individuos significativos.

Discurso pronunciado en la Sorbonne el 10 de diciembre de 1944 con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Voltaire. Reeditado en P. Valéry, *Morceaux choisis* (1950).

Montaigne, Pascal, Voltaire, ciertamente la lista no está completa. Pero, aun así, basta para dar testimonio de la diversidad de rostros de un pueblo que en absoluto puede reducirse al concepto de raza, que constituye un conjunto mucho más sutil.

En Voltaire nuestra variedad se hace especialmente viva. Tenía, me temo, casi todos los defectos que gustan achacarnos, y, si no tuvo todas nuestras cualidades, tuvo algunas en su virtud más alta. Hay que confesar o proclamar —depende del gusto— que es específicamente francés, inconcebible bajo otros cielos, diría incluso que inconcebible bajo un cielo distinto al de París. Tanto es así, que su nombre aún suscita entre nosotros, después de doscientos cincuenta años, reacciones muy sensibles y muy enfrentadas. Los unos siguen temiendo, y aborreciendo, a quien se complació en burlarse del objeto de sus creencias, en multiplicar las chanzas destructivas de la fe, en explotar la literalidad de las Escrituras contra su sentido más profundo y su espíritu. Los otros ven en él al apóstol de la libertad de pensamiento y al defensor de esos derechos sagrados que todo hombre debe reconocer a todo hombre. Después de todo, el Evangelio y los Derechos del hombre coinciden mucho en lo esencial: el valor infinito de la persona. Es como si Francia no pudiera prescindir de cierta división de los ideales y de cierta oposición de los sentimientos, semejantes a aquella controversia que Voltaire suscita, y, de ahí que se maldiga o que se exalte su nombre, cuya sola mención precipita inmediatamente los componentes sempiternos y antagónicos de nuestra vida política, Voltaire vive, Voltaire está vivo: es indefinidamente actual.

Voltaire tiene veintiún años cuando muere Luis XIV. Y tiene ochenta y cuatro cuando se muere él, rey de la inteligencia europea. Ha enterrado a una época cuyo carácter extraordinario y su extremada originalidad se nos escapan, estando, como estamos, familiarizados desde la infancia con su lenguaje y con su imponente composición. Es pomposa y simplificadora; armoniza la lógica y lo arbitrario; es una época en la que todos los rigores del pensamiento, el fasto de las apariencias, la voluntariedad se graban en todas las formas del arte; una época en la que se persigue lo natural mediante el artificio y se consigue, a veces, mediante la abstracción. En ella se combinan la severidad y lo teatral. En la vida del propio monarca una devoción sincera y una observancia meticulosa de las obligaciones religiosas coexisten con sucesivas pasiones, de todos conocidas, y cuyos ilegítimos frutos se reconocen públicamente y ocupan cargos distinguidos en las instancias más altas del Estado.

Voltaire amortaja este siglo. Mas, ¡con qué respeto por aquella obra perfecta lo deposita en la gloria! Le da el nombre del Rey. Es el primero

en constatar que, bajo este reinado, Europa reconoce a nuestra nación, tanto en el orden de las ideas rectoras y del estilo general de las obras de la razón, como en las maneras, una supremacía que ni los abusos, ni los reveses, ni el agotamiento final de los recursos del reino han conseguido que se ponga en cuestión. Es él quien tiene la idea absolutamente novedosa y feliz de introducir en la historia un cuadro del estado general de las Letras y de las Artes del tiempo de que se ocupa. Es él quien elabora, sin error ni omisión, y sin que la posteridad borre de ella ningún nombre o lo añada, la lista de esos grandes escritores a los que llamamos clásicos.

Él es el inventor indiscutible de la famosa e imperiosa noción, absolutamente francesa, de lo Clásico; él, que, en su madurez, es capaz de abarcar, con una de las más lúcidas miradas, ese conjunto, ahora ya cerrado para el futuro, de producción literaria de primer orden, que habría de convertirse en algo así como un sistema autoritario de la perfección. Esa producción, por lo que hace a las estructuras y a la economía de los efectos, se inspiraba directamente en los modelos antiguos más puros; pero, por otra parte, se nutría de la sencillez sagrada de la Vulgata, y, finalmente, estaba penetrada de ese sentimiento del rigor que, a partir de Descartes, había transmitido la geometría a más de un honrado ciudadano.

Voltaire, no obstante, se esforzará toda su vida, en echar por tierra, en consumir en ese fuego que es él, lo que quedaba del gran siglo, lo que quedaba de sus tradiciones, de sus creencias, de sus pompas, pero no de sus obras. El contraste entre el tiempo de su juventud y el que le vio desaparecer es fortísimo. Si hubiera vivido diez años más, este hombre, que llegó a ver a Luis XIV, habría visto terminar el Terror, en caso de que no hubiera perecido en él antes de *termidor**.

Por todo ello puede hacernos evocar a JANO, ese dios al que los romanos daban dos rostros opuestos y que era el numen de los principios y de los finales. Y, así, el rostro del joven Voltaire contempla el crepúsculo suntuosamente triste, en que, en medio de una púrpura sombría, se acuesta el Rey Sol, abrumado por el peso de su gloria y abandonándose a la noche como un sol solemne que ya no se volverá a ver. Mientras que la otra cara de este Jano, el rostro del Voltaire viejo, contempla en Oriente una suerte de aurora, que da luz a enormes nubes. En la línea del horizonte centellea muchedumbre de relámpagos...

* Nombre que elípticamente se da a la fecha del 9 de termidor del año II del calendario republicano (equivalente al 27 de julio de 1794), en que cayó y fue arrestado Robespierre. [N. del T.]

Entre los dos límites de su larga existencia, una actividad prodigiosa...

Es el hombre de genio por excelencia, el más libre de los humanos, el más rápido, el más despierto. A su lado, todos los demás parecen dormir o soñar. Atraviesa sus errores como un ser capaz de aniquilarlos con la misma presteza con que puede abrazarlos. En todos los dominios interroga, de todo responde. Se pronuncia sobre todas las cosas, en ocasiones atolondradamente, siempre con esa vivacidad que en él parece aumentar con la edad. Este hombre es una maravilla psicológica. Es la vitalidad misma, usando y abusando de un cuerpo frágil, siempre enfermizo, presa de indisposiciones, de miasmas, de desmayos; una naturaleza que, de mal en mal, de recuperación en recuperación, llega en su última vejez a una emaciación extremada, lo que no supuso que dejara de poseer hasta el último día una inagotable capacidad de reacción.

No hay cara ilustre más conocida —a excepción, quizá, de la de Napoleón Bonaparte— que esta cara de anciano de mejillas destruidas, de pómulos tan prominentes, de órbitas tan hundidas que la sonrisa anatómica que en ella se dibuja hace pensar en la cabeza de un muerto. Pero, en lo hondo de las cavidades de esas órbitas de esqueleto, brillan unos ojos más vivos que los ojos del común de los vivientes, y no hay nada en el mundo que sea ridículo, injusto u odioso que pueda escaparle. Hasta el final de sus días sigue manteniendo una irritabilidad exquisita. Escoltado, llevado, animado y como embriagado por esa cantidad, ese enjambre, de enemigos de toda laya que se crea como en un juego (aunque, sin duda, responda a una necesidad orgánica), vive literalmente de sus adversarios, vivientes o abstractos; no hay hombre que deba más a cuanto de vulnerable hay en las costumbres, en las obras, en los seres; todo se le pone a tiro. Empieza mostrando el talento de un extraordinario pintor de asuntos históricos, pero en seguida aparece el caricaturista genial. Con unas pocas palabras dibuja tan prodigiosos fantoches, y tan verdaderos bajo la fantasía, de sabios, de magos, de jueces, de damas, de asombrosos alemanes, que es imposible no pensar en nuestro gran Daumier, y lamentar que a nadie se le ocurriera encargarle al vigoroso artista que ilustrara Cándido o Zadig. Ha sido una pena para nuestro arte, una suerte de oportunidad desaprovechada, una ocasión perdida, que la razón se forja y lamenta.

La vida misma de Voltaire tiene el aspecto de uno de sus cuentos. En su historia hay ribetes de vodevil, de fantasmagoría de gran tramo-ya, de drama y de apoteosis. Se hace admirar, adorar, aborrecer, odiar y venerar, apalea, coronar, con una especie de maestría enciclopédica en el arte de suscitar los sentimientos más diversos, de crearse enemigos mortales, adoradores devotos y fanáticos, de no resultar indiferente

para nadie, mientras que a él nada humano le es extraño y una curiosidad siempre insatisfecha lo atormenta. Todo excita su deseo de conocer, de vencer, de combatir; todo le nutre y le sirve para mantener ese fuego tan luminoso, tan vivo, en el que se opera una transmutación perpetua, en el que los entusiasmos se suceden, en el que el genio de la disociación resuelve cada apariencia de verdad que corre por el siglo y que se impone aún a la pereza de las mentes.

Los filósofos que le suceden no querrán que se le considere filósofo. Le niegan un título que toda su época le daba. Consideran, sin duda, que un filósofo es un hombre que se detiene en los términos, como si las palabras tuvieran más consistencia y hondura que el espacio y el instante mental en que alientan en cada uno. Pero Voltaire vuela sobre ellos. Quizá sienta nítidamente, en toda su inervada naturaleza, que un valor de genio no dura más que un relámpago y que el genio es vida y la vida, esencialmente transitiva.

No, no es filósofo. Es un hombre que ha probado en todos los géneros, que ha tocado todo, tragedia, epigrama, historia, epopeya, cuentos, ensayos, amén de una correspondencia innumerable; un hombre que ha puesto a Shakespeare de moda, que le ha asegurado la gloria a Racine y lo ha dejado establecido en ella; que, en la medida de sus fuerzas, ha estudiado, celebrado e incluso cantado a Newton; que se ha burlado de Leibniz, que ha llevado a cabo una especie de guerrilla perpetua contra las religiones, aunque ha levantado y dedicado a Dios un pequeño templo a la entrada de su finca en Ferney: DEO EREXIT VOLTAIRE.

Un hombre que ha escrito tanto y sobre el que se ha escrito tanto, del que se pueden decir tantas cosas buenas y tantas cosas malas —y no se ha escatimado ni lo uno ni lo otro—, un hombre sobre el que Joseph de Maistre, que lo admira y lo detesta, combinando su doctrina con su gusto en una antítesis, pronuncia esta sentencia: «*Me gustaría, dice, hacerle levantar una estatua... a manos del verdugo.*» No, no es en absoluto un filósofo este demonio de hombre, cuya movilidad, recursos, contradicciones hacen de él un personaje a quien sólo la música, la música más viva podría seguir, seguir hasta el final, hasta ese momento en que no pudiendo mover ya bien sus ochenta y cuatro años, se hace llevar a París, al teatro en que le aguarda el triunfo. Allí se le corona. Muere, y este derribador de ídolos muere siendo un ídolo.

Pero, del mismo modo que los filósofos lo han exiliado de su filosofía, también los poetas, los que llegarán en seguida, los hijos del nuevo siglo, le negarán el don divino de la poesía. Encontrarán en él sequedad, falta de calor y de color, un escepticismo desolador. Es verdad que sus versos cantan poco, que están demasiado conformes con el detesta-

ble sentimiento de d'Alembert, que se atrevió a decir que los mejores versos son los que se acercan más a una buena prosa. ¿Y quién sabe cómo juzgará, a su vez, el futuro a los románticos? En tiempos de Voltaire, Ronsard pasaba por un estado desesperado; y Racine, hacia 1840, pareció languidecer de manera notable. En la eternidad literaria, los más muertos siempre tienen alguna oportunidad de revivir; los más amados de un tiempo son también los más propensos a desvanecerse rápidamente en las bibliotecas del olvido.

Casi todos los argumentos en contra de Voltaire se dirigen, en suma, al exceso de talento que tuvo. En la medida en que poseía tanto ingenio, era superficial. Poseía tanta inteligencia que le faltaba corazón. Tales son los juicios del mundo. Pero, negando el proverbio, todo el mundo no tiene en absoluto más ingenio que Voltaire, y puede suceder que todo el mundo sea muy tonto. Los acontecimientos, ay, demasiado a menudo lo demuestran, son efectos de la acción de todo el mundo sobre todo el mundo.

Sea como fuere, nuestro hombre de ingenio por excelencia, de repente, al llegar al último tercio de su vida, y como si todo ese ingenio no le hubiera sido dado, y él no lo hubiera ejercido, conformado, aguzado y envenenado durante cuarenta años, sino para dotarse de un arma destinada a los más nobles combates, descubre en sí una vocación y un ardor absolutamente nuevos. Será seco y superficial, como dicen, ¿pero cuántas personas profundas, cuántos hombres sensibles han hecho por los hombres en general lo que hizo entonces el escéptico, el versátil Voltaire? Hay que reconocer que su «horrible sonrisa» iluminó, esbozó el desmantelamiento de muchas cosas horribles.

Para su inmortalidad el hecho decisivo de su carrera fue su metamorfosis en amigo y defensor del género humano. A la edad en que suelen culminar las carreras, cuando estaba en posesión de todo el renombre que las Letras puedan conferir, siendo admirado en todas partes, rico, sin nada que le impidiera gozar de aquella universalidad liviana que florecía en la atmósfera enciclopédica de su tiempo, tan embriagadora para la inteligencia, y que halló en aquel tiempo la edad dorada, he aquí que él se transforma en el que hoy honramos. Si hubiera muerto a los sesenta años, ahora estaría casi olvidado, y no estaríamos aquí rindiendo solemnemente homenaje al autor de *Méropé*, de *Zaïre* y de *La Henriade*. A nadie se le oculta que el objeto profundo de esta reunión no está tanto en conmemorar el nacimiento de un hombre ilustre, en rendir homenaje a este hombre y a su obra, por considerable y brillante que sea, como en exaltar entre nosotros, franceses, lo que constituyó su pasión más constante y generosa, el amor a la libertad de pensamiento. Nosotros sabemos lo que vale esta libertad. Nosotros sa-

bemos lo que cuesta. Aunque quizá deberíamos saber mejor que su empleo más digno, su prueba, la garantía de su pervivencia se fundamen-
tan en los límites que ella misma ha de fijar a su tan precioso como temible poder de poner en cuestión todas las cosas. En cuanto supera esos límites, tan difíciles de discernir en ocasiones, esa libertad está en peligro, está perdida.

Así pues, Voltaire entra en la sesentena enfrascado en una auténtica acción política de orden judicial. Es sabido el importante papel que en todas las épocas han jugado, en la vida pública del país, los debates sobre la justicia. Voltaire suscita, crea literalmente, a partir de errores o de abusos jurídicos, una secuela de asuntos a los que su prestigio y su talento dan una resonancia que el tiempo no ha apagado. Hace célebres para siempre algunas causas cuyos nombres se invocan aún en conflictos vigentes. En el otoño de su vida, despliega una generosidad activa y una inesperada sensibilidad ante exacciones legales y ante iniquidades que, hasta aquel momento, se habían considerado como efectos inevitables (cuando no condiciones necesarias) de la existencia de una sociedad organizada. Había, a la sazón, una concepción de lo criminal que la evolución de las mentalidades hacía cada vez más discutible, pero que se sancionaba todavía con la aplicación de unas penas atroces; subsistía la abominable rutina de la tortura y reinaba una espantosa ausencia de garantías para la defensa de los acusados. Voltaire retoma las causas desde sus fuentes, vuelve a los hechos alegados; los sopesa; critica los testimonios, compara la inanidad de los cargos con el espantoso exceso de la represión. Invoca la razón, pero dispara *con el corazón*. ¿Quién podría resistirse a la alianza de la verdad con la piedad? Una y otra tocan en el hombre lo que de más humano tiene, lo que vive en él cuando tiene libertad para ser él mismo, cuando actúa sin odio y sin temor, como dice el Código. Pero ello suponía intervenir en el régimen regular de la vida social, en calidad de un poder personal no reconocido que osara medirse con el poder público, legitimado por sí mismo, por una noble finalidad y la demostración de la superior necesidad de su intervención, apoyándose en el talento, únicamente en el talento. ¡Me equivoco!, en el talento con valentía y con fe. Sustrahe los asuntos de que se ocupa de la estrecha, casi mecánica, apreciación del magistrado, de su indiferencia o de su endurecimiento profesional, y los lleva ante ese juez, aún poco consciente de serlo en última instancia, aún ignorante tanto de su competencia como de su poder, el *Hombre*. Traduce la ley ante el Hombre. Lo que supone, ciertamente, un desorden.

Pero es muy necesario que haya, acá y acullá, en la masa de la conciencia media de un pueblo, algún agente de irritación y de destrucción que disuelva o corroa las partes muertas, las cosas que fueron verdade-

ras y que ya no lo son; que precipite la muerte de las que no saben morir y que contribuya al nacimiento de las que deberían y podrían vivir. Es muy necesario que lo que descansa y duerme en un bienestar demasiado igual, en una posesión de los medios o del poder demasiado segura, sea en ocasiones hostigado en su quietud, y alertado sobre los vicios profundos de su estado, pues hay males perniciosos que durante mucho tiempo no causan dolor y hay dolores que quien los sufre no sabe definirlos ni arbitrar los medios para quejarse o defenderse de ellos. Voltaire fue el primero y el más activo de quienes pusieron ante los ojos de la generalidad de las gentes unas prácticas odiosas, que aún no se odiaban y que parecían inseparables de la administración de justicia. Excita escrúpulos que antes no existían y un horror, también desconocido hasta entonces, ante ciertos procedimientos, cuyo rigor espantoso, injusto e inútil se aceptaba en virtud de una larga costumbre reverencial; se convierte, así, en una especie de legislador de nuevo cuño, en la medida en que define e instituye un delito absolutamente nuevo. Hasta entonces las leyes penales no afectaban más que a las infracciones y a las injurias hechas al orden social, al Estado y a la religión del Estado. Pero Voltaire proclama que hay crímenes contra la humanidad y que hay crímenes contra el pensamiento, y decreta su penalización. Hace ver también que, algunas veces, el castigo se convierte en delito, porque el espectáculo de los espantosos suplicios suscita y alimenta la ferocidad latente de unos, mientras que, para otros, transforma en víctima inocente a quien no era más que un miserable criminal. Si el poder público se apasiona, cuando se encarniza con el cuerpo de un culpable, si se deja llevar por la cólera o busca una especie de venganza, la noción abstracta y pura del Estado como administrador de justicia queda alterada y degradada. Es temerario para el propio Estado proceder por instintos que debería ignorar, si los sigue lo hace a expensas de su propia razón de ser.

Voltaire conmueve al género humano con los mismos asuntos criminales con que él se conmueve. Con el solo poder de su pluma, sólo con su talento, estremece, altera a toda su época. (No deja de sentirse un poco de vértigo cuando se piensa en ello.) Reinicia el gran asalto del que ya el siglo XVI había dado ejemplos formidables: una empresa intelectual aislada que amenaza en su sustancia misma a los poderes reinantes, aunque haya nacido y actúe bajo mano de los mismos, a un sistema de fuerzas más ficticias que reales, que sólo subsiste por la adhesión más o menos consciente de las mentalidades, y, sobre todo, por su abstención. Un edificio social es más sólido cuanto menos fuerza requiera para sostenerse.

Se sabía, ya de mucho tiempo atrás, que la literatura podía emplearse para otros fines distintos al placer de la lectura. En principio, consiste sólo en la libertad de abusar de su función a que se entrega el lenguaje para ofrecer al solaz de las gentes los divertimentos de la fábula o el encanto de la forma. Pero so capa de tales pretextos y de tales valores seductores, y mediante el rodeo de las complacencias y del entretenimiento, se desliza en ella la crítica de las costumbres, de las leyes, de los poderosos y de los poderes en vigor y se instilan venenos más perniciosos por más deliciosos de beber. A principios del siglo XVIII, la razón fermenta por todas partes; pero aún es preciso servirse de estratagemas. Montesquieu se disfraza de persa. En una clandestinidad absoluta, que se mantendría por mucho tiempo, Saint-Simon inventa para sus *Memorias* esa lengua extraordinaria cuyo mordiente y cuyas frases largas y de asombrosos recortes, maravillarán a los amantes de la literatura del futuro.

Pero Voltaire, habituado por sus innumerables polémicas personales a una esgrima más rápida, menos rigurosa, tan peligrosa como había sido cien años antes la del temible autor de las *Cartas provinciales*, se ha creado una prosa lúcida, ofensiva y pronta, a expensas del gran estilo de los escritores compactos y sonoros de que se había nutrido su juventud. A los ojos de muchos lectores, esos importantes escritores eran autores difíciles. Hastiaban con construcciones cultas, muy noblemente ordenadas, a los espíritus impacientes o de cultura mediocre, que se perdían en seguida en la deducción de períodos abstractos bien contados.

Voltaire sustituye las argumentaciones masivas por una táctica de rapidez, de remates breves, de quiebros, y de ironía de hostigamiento. Pasa de lo lógico a lo cómico, del sentido común a la fantasía pura, explota todas las debilidades del adversario y lo deja en ridículo, si no lo ha convertido finalmente en absolutamente odioso.

Obtiene, así, un resultado considerable que no se ha destacado suficientemente. Hasta entonces, lo que se denomina la *Opinión* se formaba en torno a la Corte de Versalles; llegaba hasta París y, de allí, al cabo de un tiempo, podía alcanzar en las provincias a un número bastante restringido de personas de la aristocracia y de la buena sociedad. Voltaire rompe ese círculo, ensancha el campo de acción de la palabra escrita. Su estilo, el enorme interés que despiertan sus llamadas en favor de la justicia y la suerte de escándalo que producen, crean una gran cantidad de lectores en todo el reino y más allá de sus fronteras. Lo que había sido el sentimiento de la Corte y de París se convierte en opinión del *público*. En ello se ve la importancia y la significación de una simple modificación de la forma: *una forma fácil ha creado al público*. Hagamos crecer más todavía ese número, relajemos más todavía todas las

constricciones del lenguaje; hagámoslo inmediatamente accesible a la masa; tomemos de ella sus expresiones familiares o pintorescas, y ya no cabrá decir público cuando se hable del conjunto de aquellos a quienes se dirigen la palabra escrita, a quienes se quiere conmover, convencer, mover a la acción. Será *pueblo* lo que quepa decir, *lo que significa absolutamente la Revolución*.

Voltaire es, a mi juicio, el primero de los hombres de letras que usarán y abusarán de la autoridad que las Letras les han conferido, cuando, llegados a la plenitud de la gloria, no pueden abstenerse de desear otra que les parece más embriagadora y más digna de ser deseada. Arden en deseos de encontrar una carrera nueva en el universo político, sueñan con inducir a actuar según sus ideas a los mismos hombres a quienes, hasta ese momento, sólo habían instruido, conmovido o proporcionado imágenes y cantos. Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Zola, presos —cada uno a su modo— del demonio de la política, atentarán contra sus contemporáneos con la idea de manipular los acontecimientos mediante las almas, como habían manipulado las almas mediante las obras puramente literarias de su genio.

Pero para Voltaire no existía la esperanza de un escaño en una Asamblea legislativa o una cartera ministerial. Y, se quiera o no, se le quiera o no, todo hace pensar que en el último tercio de su vida lo único que le ha movido ha sido su preocupación por el bien público. Si reviviera..., ¿qué vería, qué diría?

Hablaba antes de una Comedia de la Inteligencia que estaría por escribirse, y que se uniría a la inmensa *Comedia Humana* de Balzac. Pero lo que nuestra época engendrará seguramente es una horrible Comedia de la Bestialidad. ¡Qué digo! Lo que mereceríamos es una Mitología. Somos, vivimos y nos movemos en medio de héroes y de monstruos. Unas veces, son terribles individuos ajenos a cualquier sentimiento humano; otras, pueblos inconcebibles, en los que la credulidad, la brutalidad, la estupidez, están ahora organizadas, pertrechadas, disciplinadas y, lo que es inaudito, peligrosísimamente asociadas a virtudes de valentía y a la consciencia de hacer, con la más intensa de las dedicaciones, todo el mal que la imaginación y la ciencia puedan inventar; otras veces, son problemas que hay que resolver, so pena de perecer, y cuya complejidad sobrepasa a cuanto puedan captar y calcular las mejores cabezas humanas. ¡Tales son nuestras hidras, nuestras esfinges, nuestros minotauros, nuestras medusas! Pero también tenemos nuestros teseos y nuestros perseos... A ellos, a nuestros héroes, les debemos la posibilidad de estar hoy aquí libres, hablando en libertad.

También Voltaire fue a su modo una especie de héroe. Pero, ¿qué hubiera podido hacer hoy? *¿Qué posibilidades tiene un hombre de la ra-*

zón? ¿Qué voz podría hacerse oír hoy por encima de todas las demás? ¿Qué voz podría dominar el fragor de las explosiones, el estrépito de las máquinas, la cháchara de la Babel de las propagandas que se propaga por todas partes, a todas horas y en todos los hogares? ¿Dónde está el Voltaire que incrimine al mundo moderno? Se diría que todos nuestros esfuerzos de pensamiento, todos esos inauditos desarrollos de nuestro saber positivo sólo han servido para dotar a un poder abrumador y salvaje con los medios para acabar con el género humano, tras haber aniquilado en él las esperanzas que desde hacía siglos albergaba sobre el pulimento de su propia naturaleza. ¿Tendremos que resignarnos a no poder considerar nunca abolido y definitivamente borrado de la faz de la tierra cuanto hay de atroz, de bárbaro, de perversa y fríamente meditado? ¿Qué ha sido de la real orden que abolía la tortura? ¿En qué han quedado los tratados y las convenciones, los tímidos ensayos de La Haya, los organismos y las cláusulas de arbitrajes que el deseo unánime de los hombres (me refiero a *los hombres con rostro humano*) había obtenido de quienes les representan? ¿Dónde está el Voltaire, la voz que se alce hoy? ¿Qué gigantesco Voltaire, a la medida de un mundo en llamas, no haría falta para acusar, maldecir, reducir ese atentado enorme y planetario a las proporciones del delito de un crápula? En los días que corren no se trata ya de algunos inocentes torturados, algunas víctimas que se pudieran contar... hoy se cuentan por millones —aunque no se contara, incluso, a los Calas y a los Chevalier de la Barre*. No se trata ya de hacer modificar algunas órdenes judiciales o de reformar algunas leyes. Se trata de toda la estructura del mundo político y económico, que, inestable y batida, ya desde los tiempos de paz, por la intervención imprevista de necesidades absolutamente nuevas, en difícil equilibrio entre la superabundancia y la carencia, entre la inercia de los hábitos y de las situaciones adquiridas y la espontaneidad desordenada de las creaciones y de las ambiciones que se suscitan, arde en el incendio universal de la guerra... Y todo esto compone a los ojos de la inteligencia (cuando, excepcionalmente, nuestra inteligencia se ve dueña de su mirada), todo esto le propone un caos de contradicciones, una sucesión

* Calas fue un calvinista de Toulouse, torturado y ejecutado en 1762 bajo la acusación de haber asesinado a su hijo para impedirle su conversión al catolicismo. Voltaire en 1765 contribuyó a demostrar que se trataba de un error judicial (el hijo se había suicidado) y rehabilitar su nombre. El *affaire Calas* se convirtió en un caso paradigmático de la intolerancia católica.

El Caballero de la Barre, acusado de cantar canciones irreverentes y de no disculparse al paso de una procesión, fue descuartizado y quemado en 1766, habiéndose colocado sobre su cuerpo un ejemplar del *Diccionario filosófico* que Voltaire había publicado dos años antes. [N. del T.]

de derrumbamientos y de cambios de fortuna. En unos meses, ve trocarse la esperanza en desesperanza y darse el fenómeno contrario; ve tornarse la unión más estrecha en antagonismo; la victoria se transforma en derrota; la derrota se rehace en victoria.

Ante este estado de las cosas humanas, en el que el hombre cada vez se comprende menos a sí mismo y en el que, en la medida en que encuentra en la naturaleza medios de acción más poderosos, cada vez es menos capaz de hacerse una idea de esa misma naturaleza; ante este cuadro fantástico, ¿recuperaría Voltaire esa famosa sonrisa suya que tan bien conocemos? Quizá —si se me permite acabar así este discurso sobre un impío— le vendría a la mente esa frase suprema y augusta, la más profunda, la más sencilla, la más verdadera que se haya pronunciado nunca sobre el género humano, y, por tanto, sobre su política, sobre el progreso de sus ciencias, sobre sus doctrinas y sobre sus conflictos. Quizá, digo, murmuraría para sí el siguiente pensamiento, evidente por sí mismo: NO SABEN LO QUE HACEN.

Discurso en honor de Goethe

Señor Presidente de la República,
Señoras, Señores,

Algunos hombres pueden darnos una idea —o la ilusión— de lo que el mundo, y especialmente Europa, hubiera llegado a ser, si el poder político y el poder del espíritu se hubieran penetrado el uno del otro o, al menos, hubieran mantenido relaciones menos contingentes. Lo real hubiera templado las ideas; lo intelectual hubiera, quizá, ennoblecido los actos; y entre la cultura de los hombres y la práctica de sus negocios no se daría ese extraño y detestable contraste que confunde a cuantos lo perciben. Pero estos dos poderes son, quizá, magnitudes inconmensurables; y, sin duda, conviene que sea así.

Algunos de estos hombres a los que aludía son hombres del siglo XII y del siglo XIII. Otros han dado pie al ardor y al esplendor del renacimiento. Los últimos, los que nacen en el siglo XVIII, se extinguen con las últimas esperanzas de una cierta civilización fundada principalmente en el Mito de la Belleza y en el Mito del Conocimiento, criaturas, uno y otro, o invenciones, de los antiguos griegos.

Goethe es uno de tales hombres. Después de él, como decía, ya no veo yo a ningún otro. Tras él, las circunstancias son cada vez menos favorables a la grandeza singular y universal de los individuos.

Quizá por ello, este centenario tiene una significación particular, y podría señalar una época del mundo, pues la inquietud y la actividad de la transformación de este mundo, entre tantas cosas a las que hacen tambalear y tantos valores a los que ponen en cuestión, ponen a prueba y amenazan de muchas maneras a la vida misma de la inteligencia y a los valores esencialmente personales.

* * *

Discurso pronunciado en la Sorbonne el 30 de abril de 1932 con motivo del centenario de la muerte de Goethe. Publicado en la *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1932. *Œuvres*, tomo E, *Discours* (1935).

Señores,

No se alabará nunca suficientemente a la Universidad de París el mérito de acoger a los grandes hombres de Letras o de Ciencias de todas las naciones, y haber querido rendir un homenaje solemne al primer poeta de Alemania en esta Sorbona que contó con alumnos como Dante, Villon y tantos otros escolares de ilustre porvenir. Sin embargo, Señores, la verdad me obliga a rebajar los parabienes por la elección que habéis hecho de quien toma ahora la palabra. El honor es grande, pero se me ocurren todas las razones del mundo para justificar mi temor ante lo que tengo que decir. Uno de los genios más vastos y más completos que hayan aparecido; una obra inmensa, escrita en una lengua que desgraciadamente ignoro; una fuerza poética cuyos movimientos y armonía sólo puedo sospechar tras el velo de las traducciones; un discurso que pronunciar sobre tal héroe y sobre tal obra, ante una asistencia en la que sólo veo a personas más capaces que yo para la tarea que me ha sido confiada, una concurrencia en la que no falta ninguno de los conocedores profundos de quien es para mí casi un extraño, he aquí, antes que nada, con lo que me encuentro y el desafío a que me enfrento.

Pero aún más; la circunstancia más inquietante a mis ojos, la que más penosamente se me echa encima, es esta abundancia insuperable de escritos que la ocasión ha suscitado, la deslumbrante cantidad de documentos y opiniones, la profusión de ideas y de tesis que aparecen por todas partes y que vienen a enriquecer constantemente la imagen de Goethe, configurada ya desde hace un siglo, y a agitar lo que descansaba en las aguas del espejo del Tiempo.

Ya era visto como la figura más compleja del mundo, y, sin embargo, las nuevas investigaciones no encuentran límites a su esfuerzo. Todo los trabajos que sobre él se emprenden hallan retribución. Cada nueva mirada acrece el interés de su objeto. ¡Qué maravilla, cien años después de la muerte, ocupar tantos pensamientos, reavivar en los intelectos tantos problemas olvidados, y volver a ser el hogar de tantas reflexiones y tan sutiles dificultades!

Para mí, sin embargo, supone un extraño acontecimiento enfrentarme bruscamente con la ambigua tarea de hacerme una idea, lo bastante nítida como para poder explicarla y lo bastante difusa como para no incurrir en ninguna falsedad, de un personaje transfigurado por la fama, absorbido, en cierto modo, por su gloria. Siempre hay que temer la tarea de definir a alguien. Ni sus obras, ni siquiera las palabras directamente recogidas de su boca, dejan de ser datos equívocos, y es seguro que no nos conducirán a ese secreto que ansiamos descubrir. Conozco

perfectamente esos errores que acechan para seducirnos cuando tratamos de desentrañar cómo se generaron las obras, de qué modo nos extraviaban en la candorosa ambición de reconstituir la esencia misma de un autor. ¿Descubriremos acaso en sus producciones, en sus papeles, en las reliquias de sus amores, en los acontecimientos eminentes de su vida, lo que verdaderamente nos interesaría conocer, lo que le distingue absolutamente de los demás hombres; o sea, la verdadera operación de su espíritu, lo que es consigo mismo, lo que es, en suma, cuando está profunda y útilmente solo? Supongámonos capaces de imaginar cuanto hay de notable, de más sensible, en una existencia; pues bien no contará gran cosa en lo que hace al valor de su producción. El sabor de los frutos de un árbol no depende del aspecto del paisaje que lo rodea, sino de la invisible riqueza del terreno.

¿Cómo distinguir en los libros lo que está en la esencia del hombre, lo que llega del instante, lo que procede de una intención particular, lo que nace del azar? Allí se combinan lo accidental y lo sustancial. Lo espontáneo y lo pensado, lo necesario y lo arbitrario, todo se funde en la expresión externa, como el cobre y el estaño se funden en el bronce; y el creador que suponemos en una obra, como aquella causa que sólo hubiera podido engendrar ese efecto, es, por el contrario, una creación, como es ilusorio imaginar que el conjunto de una existencia se construya según una ley de cronología en perspectiva. Hay que esforzarse en reconocer que las obras de un autor podrían haber sido otras muy distintas, del mismo modo que nuestra memoria, la de cada uno de nosotros, podría estar formada por recuerdos completamente diferentes de los que la pueblan. Tratar de reconstituir un autor es como reconstituir la capacidad de crear otras obras completamente diferentes de las suyas, pero que fueran tales, no obstante, que SÓLO ÉL hubiera podido producirlas.

Hay que desesperar —yo desespero—, es decir: no me atendré más que a mi sentimiento. Y siento que podemos considerar a los grandes hombres que están por encima de nosotros como seres que sólo están más familiarizados que nosotros con lo que de más profundo tenemos. Seguramente lo mejor que podemos hacer para imaginar que los conocemos es descender en nosotros mismos y observar allí lo que nos inspiran los mayores deseos en el orden de las ambiciones más nobles. Lo que equivale a suponer que el hombre más grande rellena algunas lagunas cuyas formas, sin embargo, existen en todos. Existe en cada uno (esa es mi hipótesis) el sitio que espera un poco de genio.

Así, Goethe sea: *nuestra sed de plenitud de la inteligencia, de mirada universal y de producción muy dichosa*. Representa para nosotros, Señores humanos, uno de nuestros mejores intentos de hacernos semejantes a

los dioses. Él ha tomado como consejo esa antiquísima promesa, que parece haberse cumplido en Quien le había hecho el insigne homenaje de ponerla en escena.

Da de sí la idea cierta de poder ofrecer una asombrosa cantidad de aspectos. Lo inagotable está en su naturaleza, y, así, al día siguiente de su muerte, se coloca inmediatamente entre las deidades y los héroes de la Fábula Intelectual, entre aquellos cuyos nombres se han convertido en símbolos. Se dice GOETHE, como se dice ORFEO, y, cuando sueña, su nombre impone, genera en el espíritu una Figura prodigiosa, un monstruo de comprensión y de fuerza creadora, monstruo de vitalidad, monstruo de movilidad, monstruo de serenidad, que, habiendo hecho suyo, habiendo devorado, habiendo transformado en obras inmortales todo lo que una experiencia humana ha podido en su carrera acoger o estrechar, y metamorfosear, es finalmente él mismo metamorfoseado en *Mito*, pues obliga a la posteridad a crear, a exaltar para siempre a este incomparable GOETHE, cuyo retorno a lo más alto del Cielo de la Inteligencia observamos al cabo de un siglo.

Verdaderamente este gran hombre es una de las jugadas más felices que el destino del género humano hace en el tapete del mundo.

Pero en el juego misterioso de la Inteligencia y del Azar, como en cualquier otro juego, también hay que tener en cuenta las posibilidades del jugador; y sin hacerse la ilusión de que se haya llegado a buen puerto, sin creerse que se haya comprendido lo que fue por el análisis de lo que hubiera podido ser, se puede intentar, al menos, anotar las circunstancias más evidentes.

Lo que más me sorprende en Goethe, más que cualquier otra cosa, es esa vida tan larga. El hombre del desarrollo, el teórico de las acciones lentas y de los crecimientos sucesivos (curiosamente el mismo hombre que crea a Fausto, que es la impaciencia misma) vivió todo el tiempo que le hizo falta para llevar a la práctica muchas veces cada uno de los recursos de su ser; para hacerse diferentes ideas de sí mismo, para descubrirse en ellas y para saberse cada vez más vasto. Consiguió encontrarse, perderse, volverse a encontrar y reconstruirse, ser distintamente el Mismo y el Otro, y, al mismo tiempo, observar en sí mismo su ritmo de cambio y de crecimiento. Un cambio de una amplitud casi secular, con la insensible sustitución de los gustos, de los deseos, de las opiniones de las posibilidades del ser, hace pensar que un hombre que viviera con la suficiente obstinación experimentaría sucesivamente todas las atracciones, todas las repulsiones, conocería, quizá, todas las virtudes; con seguridad, todos los vicios; agotaría, en fin, respecto de cualquier cosa, la totalidad de afecciones contrarias y simétricas que pudiera sus-

citar. El Yo responde, después de todo, a cualquier llamada, y la Vida no es en el fondo más que posibilidad.

Pero esta cantidad de existencia que constituye a Goethe abunda en acontecimientos de primera magnitud, y durante esa larga presencia, el mundo le ofrece, para que contemple, medite, experimente, y, en ocasiones, aparte de su espíritu, un gran número de hechos considerables, una catástrofe general, el final de un Tiempo y el comienzo de otro.

Nace en una época que, como sabemos hoy, fue deliciosa. Se educa en un siglo de placeres y de enciclopedia, en el que, por última vez, se hallan reunidas las condiciones más exquisitas de la vida civilizada. A lo largo del siglo, la elegancia, el sentimiento y el cinismo acaban por confundirse, aunque sea a medias. En él se ve el desarrollo simultáneo de cuanto más tierno y más seco hay en el alma. Los salones mezclan a damas con geómetras y místicos. Por todas partes se puede constatar, de alguna forma, la curiosidad más viva y, ya, la más libre; el alegre prurito de las ideas; la delicadeza en las formas. Con toda seguridad, Goethe tuvo su buena parte de la dulzura de vivir.

Todo esto brilla, se inflama y perece. Los *sans-culottes* visitan con toda frescura las capitales. Guerra durante veintitrés años. Guerra absolutamente nueva; ya no es la guerra de Luis XV y de Monsieur de Thorane; ya no es la guerra que le enseña francés al pequeño Goethe y que le descubre nuestras tragedias. Es la guerra que va a cambiar todo en el mundo; ya no es la guerra de los príncipes sino la de los principios, es decir: un *desorden en profundidad*, en el que las dinastías amenazadas, las naciones despiertas y con conciencia de todas sus fuerzas, y, finalmente, un extraordinario genio suscitado, desencadenado, que quiere volver a fundir a Europa a imagen de su espíritu, componen la Obertura estruendosa de los Tiempos Nuevos.

Quizá esta tormenta no sea lo que conmueva más íntimamente a Goethe, que la ve nacer y encalmarse. Para algunos representa una especie de problema la atención que presten, o dejen de prestar, las inteligencias superiores a los acontecimientos de la historia externa, que se comprometan o no con ellos, que se inmiscuyan o que los ignoren si les es posible. Por lo que a Goethe respecta, ciertamente no ignora la Revolución ni las vicisitudes que la siguen. Acompaña a un cuerpo de invasión a Francia; vuelve a ver a los franceses en Alemania. Pero parece que su pensamiento se conmueve y se agita menos con todo esto que con las revoluciones y las batallas ideales, las que se libraban en el terreno de la cultura, a las que asistió y en las que tomó parte.

Ve cómo se desvanece el imperio clásico y analítico que la Francia de Luis XIV y la de Luis XV ejercieron. Tanto la tiranía de los tipos li-

terarios definidos y bien razonados, como la elegancia absolutamente abstracta, tanto la seducción culta ejercida por la pureza de los artificios, como el muy noble rigor de las exigencias formales quedan condenados. Shakespeare, a quien Voltaire convierte en un autor europeo, extermina la *tragédie*, hace un fantasma de Racine y anula todo el teatro del propio Voltaire. Herder hace salir del olvido a las tradiciones germánicas, denuncia el agotamiento del arte francés y orienta a Goethe hacia el Oeste.

Al mismo tiempo, surge en Alemania una asombrosa producción filosófica y musical. Quienes serán los Padres profundos del pensamiento del siglo XIX, Kant, Fichte, Hegel, y quienes serán los Padres sublimes de la Música viven y trabajan no lejos de Goethe. Y, en el orden de las artes plásticas, como en el de la erudición, las publicaciones del Instituto de Egipto, los descubrimientos de Herculano renuevan el conocimiento de la antigüedad. Pompeya se saca a la luz el mismo año en que nace Goethe.

Finalmente, durante la existencia de esta misma vida, y en el orden de las ciencias, sin que Newton deje de reinar en ningún momento ni dejar de acrecentar su prodigioso vigor, que penetra, a través de los trabajos de Laplace, hasta las menores desigualdades del Sistema del Mundo, la electricidad, desde Volta a Ampère, se desvela y se manifiesta como el fenómeno sustancial del Universo. Se funda la Química. Todo presagia que el poder del hombre sobre la energía va a crecer prodigiosamente.

Pero las ciencias de la naturaleza viviente no están menos ansiosas de desarrollarse. La metafísica, proscrita del cielo y de cualquiera de los dominios en que la experimentación, la medición, o el cálculo puedan aplicarse con exactitud, se dedica y en cierto modo pretende confundirse con los misteriosos fenómenos de la vida. Se inicia una gran controversia, que aún dura en muchos aspectos, y que seguro que ha de durar en el futuro.

Tal es, en pocas palabras, el cuadro de acontecimientos y de las condiciones externas más visibles que han podido llamar la atención de Goethe entre su adolescencia y su muerte.

Hay que añadir a todo ello la multitud de incidentes y circunstancias privadas, los reencuentros, las casualidades, la amistad del soberano, las mujeres, las rivalidades literarias; e intentar considerar cómo este héroe, este hombre tan bien parecido, este ser vivo, terriblemente vivo, este voluptuoso suficientemente desenfrenado, pero también este intelecto que se descubre cada vez más vasto, va a organizarse las complicaciones de la existencia, liberar su destino y establecerse, en fin, en la inmortalidad.

¿Cómo no perderse en la variedad de este Goethe fantástico?

Es digno de destacarse que está dotado, en el más alto grado, de las mismas propiedades que él ha sabido descubrir tan bien en los seres vivos, en sus hermosas y profundas investigaciones biológicas.

Nada le ha sorprendido tanto como la aptitud de los seres vivos para acomodarse y acogerse a las formas que más convengan a las circunstancias.

Pues bien, me parece que hay que reconocerle a él mismo una especie de genio del mismo tipo. Mediante ese don, reacciona con tanta variedad, con tanta oportunidad, con tanta gracia, y, en ocasiones, con tanto vigor, ante tantas impresiones, tantos deseos, tantas lecturas, como le solicitan; y también contra las consecuencias de sus actos, y, a veces, contra las de la seducción misma que ejerce.

Este genio de transformaciones es, por otra parte, esencialmente poético, pues no sólo es el primer creador de metáforas y de figuras, mediante las que el poeta pone en el tablero una multiplicidad de expresiones, también lo es en la creación de los personajes y de las situaciones del teatro. Tanto en el poeta como en la planta se da el mismo principio natural: todos los seres tienen una aptitud para adaptarse, y esa aptitud, variable, mide su aptitud para vivir, es decir, para seguir siendo lo que son, poseyendo más de una manera de ser lo que son.

Goethe, Poeta y Proteo, vive una cantidad de vidas en medio de una sola. Asimila todo, todo se hace sustancialmente suyo. Transforma incluso el medio en que se implanta y prospera. Weimar le debe culto, y se lo rinde. Encuentra allí una tierra excelente a la que se adapta, y a la que ilustra. ¿Qué más propicio que este pequeño territorio de cultura para crecer en él y desarrollar tantas ramas que se vean desde todo el universo? Allí, cortesano, confidente, ministro, funcionario puntual y poeta; coleccionista y naturalista; también encuentra tiempo libre suficiente como para dirigir con celo y pasión el teatro, al mismo tiempo que vigila los esquejes o los semilleros de plantas raras que estudia, y, acaso también, algunos capullos de gusanos de seda ante cuya ruptura está muy atento. Pero también allí puede observar a su gusto, como en un reloj de pulsera, una miniatura de vida política y diplomática; y, ciñéndose con ductilidad a toda observancia ceremonial y a la etiqueta, respira una atmósfera de amable libertad. Es, quizá, el último hombre que haya gozado de la perfección de Europa.

No está todo, sin embargo, en la reunión de tantas ventajas. Cuando las cosas nos son demasiado favorables, puede suceder que tanta fortuna revista sus peligros. Una vida colmada de dicha es una vida íntimamente amenazada. Si algo alcanza al corazón, Proteo pierde sus posibilidades. Hay, pues, que guardarse del corazón; hay que preservar

lo que de único hay bajo todas aquellas formas a que puede acogerse. Y si el Dios pudo, para la consecución de sus placeres, transformarse en toro, en cisne o en lluvia de oro, no conviene de ningún modo que se quede a ello encadenado para siempre, presa de alguna de sus figuras de seducción, transformado, en suma, en bestia para siempre.

Pero Goethe no se deja coger nunca. Su genio metamórfico, que le lleva a entrar en tantas construcciones como le ofrece el instante o el pensamiento, va necesariamente acompañado de un genio del distanciamiento y de la fuga. En cuanto siente que una transformación sobrepasa ese tiempo divino en el que se pierde la conciencia de la duración, se siente también invadido por todas las fuerzas de la impaciencia; y no hay ternura, hábito o interés que lo tenga cautivo un ápice más de lo que le convenga. No hay un hombre más poseído que él por el espíritu de la libertad. Atraviesa la vida, las pasiones, las circunstancias, *sin consentir nunca que nada valga más que todo lo que él es*. Sé muy bien qué se lleva cuando huye y se sustrae como si su Demonio lo arrebatara. Arranca a las más dulces horas un tesoro sin precio. Al huir salva el cofrecillo misterioso en que está encerrado todo lo posible, toda una riqueza imperceptible de aventura próxima y de secreta intención. Arrebata bruscamente a los demás el porvenir, su celoso porvenir. ¿Qué hay en nosotros que sea más vivo y más estimulante, más instante? El egoísmo, en el fondo, no es más que un mandato y una apropiación indefinida del porvenir.

A Goethe lo posee el sentimiento todopoderoso de ser de una vez para siempre. Necesita todo, tiene que conocerlo todo, experimentarlo todo, crearlo todo. Y es pródigo en todo aquello que es: prodiga sus apariencias y sus productos de variación. Pero retiene celosamente *lo que podría ser*: es avaro de su porvenir. Al fin y al cabo, ¿no cabe resumir la vida en esa fórmula paradójica que la definiría como *la conservación del futuro*?

Desde tal concepción, cabe entender la libertad de Goethe con el amor. Como es conocido, no ocultaba una curiosa magnificencia en la independencia del corazón. Tan gran lírico es el menos alocado de los hombres; tan gran amante es el menos imprudente. Su muy lúcido Demonio le conmina a *amar*, pero amar, para él, es obtener del amor cuanto el amor pueda ofrecerle al espíritu, cuanto la voluptuosidad personal, las emociones y las energías íntimas que el amor excita puedan prestar a la facultad de comprender, al supremo deseo de edificarse, al poder de crear, de actuar y de eternizar. *Sacrifica, pues, toda mujer al Eterno femenino*.

El amor, medio. El amor de toda mujer inmolado al ideal del amor. El amor, monstruo, al que es preciso desafiar para describirlo o

para pintarlo. ¿Cómo comparar a Don Juan, ese pobre de espíritu que no deja nada tras de sí, con este genio mucho más profundamente voluptuoso, supremamente libre, que no parece seducir y abandonar si no es para obtener, de la diversidad de las experiencias de ternura, *la esencia única que embriaga al intelecto*?

Goethe, pues, lo necesita todo. *Todo* y, además, *salvarse*. Porque Fausto DEBE salvarse. ¿Acaso no debe ser salvado? Sólo quienes no tienen nada que perder, quienes ni siquiera pueden estar perdidos, no se salvan, ni pueden ser salvados.

Pero, a Quien ofrece el contraste de los dones más raros, nada le testimonia más el destino inmortal de su ser que la *cantidad innúmero de su naturaleza*, la pluralidad de sus solicitudes y de sus dones independientes. La idea que necesariamente debe hacerse de sí mismo es, pues, una de las más distanciadas de todo. Está como obligado a colocar su punto de existencia absoluta, su centro de soledad y de identidad profunda a una altura tal que su razón domine y reine siempre; su razón, que debe admitir y quiere circunscribir el *Demonismo* que observa en este Goethe tornasolado e inasible, se explica consigo misma y encuentra un sentido nuevo y universal en esta existencia excepcional. El orgullo de ser un logro tan brillante, de ser un maestro en toda cosa maravillosa, tal orgullo creciente, se depura y se eleva hasta ese grado metafísico que lo convierte en equivalente a una modestia infinita. Ningún orgullo hay en que un cedro se reconozca el árbol más grande de los árboles; y ese misterioso *Demonismo*, con que Goethe convierte en principio de la Naturaleza el mérito o el aparente demérito de sus actitudes, significa, para él, sin duda, que cada tendencia todopoderosa, *buena o mala*, que haya en nosotros, que venga de nosotros, y nos sorprenda, tiene que inducir la sospecha de algún designio de origen universal, ya que nada puede encontrarse en el corazón humano que permita prever y aclarar los movimientos pretendidamente espontáneos. Y, así, el ser de Goethe, desde el momento en que reconoce como fuente de sus pasiones, de sus reacciones de independencia y de liberación, una ley que ha sido generada por la naturaleza, a ella se confía enteramente. Pone toda su complacencia, y en ello estriba una de las perfecciones de su gloria, en una absoluta sumisión a las cosas que *son en la medida en que son*; es decir, *en la medida en que parecen*. Profesa una obediencia total, una suerte de abandono, a las enseñanzas del mundo sensible. «*Siempre he pensado, dice, que el mundo era más genial que mi genio.*» No consiente que haya en el *sujeto*, por significativo e importante que sea, nada que pueda observarse en el menor *objeto*. La hoja más pequeña tiene más sentido para él que cualquier elocución; y, estando casi a las puertas de la muerte, le dice a Eckermann que no hay discurs-

so que valga lo que vale un dibujo que haya trazado, siquiera al azar, la mano. Este poeta deprecia las palabras.

¿No estarán siendo compradas, en el pensamiento de Goethe, la salvación, la redención final, mediante este singular consentimiento a la apariiencia, mediante esta extraña mística de la objetividad? Hay una escena imaginaria, que construyo mentalmente o, mejor, que se impone por sí misma a mi espíritu, y que, mediante un fácil contraste, me representa bastante bien tal actitud.

Pienso en Shakespeare desbordante de vida y también, sin embargo, de desesperación. Hamlet (recuérdenselo ustedes) sopesa una calavera: horrorizado, siente en ella el vacío y su corazón se rebela... la tira asqueado. Fausto recoge fríamente este objeto funesto, que puede llevar a la confusión a cualquier pensamiento. Sabe que la meditación no lleva a ninguna parte; que, en las vías directas de la naturaleza, no tiene por qué perderse la inteligencia en ese pasado futuro que es la muerte. Así que examina, descifra con el mayor cuidado esa calavera; compara, él mismo, ese esfuerzo de atención actual con el que antaño aplicaba a descifrar manuscritos muy antiguos...

No saldrá de sus labios, cuando termine su examen, un monólogo inspirado por la nada. Dice: *«La cabeza de los mamíferos se compone de seis vértebras: tres, por la parte posterior, encierran el tesoro cerebral y las terminaciones de la vida, divididas en redes comunicadas que envía al interior y a la superficie del conjunto. Tres componen la parte anterior que se abre a la presencia del mundo exterior al que coge, al que abraza, al que COMPRENDE.»* Y se fortifica, se confirma en su ser, mediante la actitud perfectamente nítida y singular que adopta ante el conocimiento.

Aplica toda su voluntad de observación, toda la maestría de su vasta facultad de imaginación al estudio y a la representación del mundo sensible. Como ese Linceo a quien tan graciosamente canta en el segundo Fausto, vive las complacencias visuales, vive con los ojos, y sus grandes ojos no se cansan nunca de impregnarse de figuras y colores. Se emborracha con todo objeto que le refleje la luz; vive de ver.

Lo que se ve se opone, en él, tan intensamente a lo que hay en el mundo inestable e indescriptible de la vida interior, que declara formalmente que nunca le ha inquietado explorar tal dimensión de la conciencia: «Nunca he pensado el pensamiento», dice. Y, en otra ocasión, añade: «Me parece que lo que el hombre observa y siente en el interior de sí mismo constituye la parte menor de su existencia. Ve más, entonces, aquello de que carece que aquello que tiene.»

Goethe es el gran apologista de la Apariencia. Presta a cuanto sucede en la superficie de las cosas un interés y un valor que me hacen pen-

sar en una toma de decisión intelectual y una atribución de importancia de la mayor entidad.

Ha comprendido que, si bien percibimos una infinidad de sensaciones que son inútiles en sí, mediante tales percepciones, no obstante, por indiferentes que sean, y gracias a una curiosidad absolutamente gratuita y una atención absolutamente superflua, hemos accedido a todas nuestras ciencias y a todas nuestras artes. En ocasiones pienso que, para algunos, como para él, hay una *vida exterior* de una intensidad y de una profundidad, al menos, iguales a las que concedemos a las tinieblas íntimas y a los descubrimientos secretos de los ascetas y de los sufís. ¡Qué revelación debe ser para un ciego de nacimiento sentir los primeros, los dolorosos y maravillosos matices de la luz en la retina! ¡Qué sensación de progresos, firmes y sin retroceso posible, debe sentir, paulatinamente, hacia el conocimiento límite, hacia la nitidez de las formas y de los cuerpos!

Por el contrario, el mundo interior está siempre amenazado de una confusión de sensaciones oscuras, de recuerdos, de discursos virtuales, en los que cuanto deseamos observar y aprehender, altera, deprava, de algún modo, la observación misma. Apenas podemos concebir y esbozar qué pueda ser pensar el pensamiento, y a partir de ese segundo grado, a partir del momento en que intentamos elevar a ese *segunda potencia* nuestra conciencia, en ese preciso instante, todo se enturbia...

Goethe observa, contempla, y, ya sea en obras pertenecientes a las artes plásticas, ya sea en la Naturaleza, persigue la forma, trata de interpretar el dibujo de lo que ha sido trazado o modelado por la obra o el objeto que examina. Al mismo hombre capaz de tanta pasión, de tanta libertad, de los caprichos del sentimiento y de las imprevisibles creaciones del espíritu poético, le encanta convertirse en un observador de paciencia infinita; se consagra a minuciosos estudios de botánica y anatomía, cuyos resultados expresa en la más sencilla y exacta de las lenguas.

Lo que constituye una prueba más de que la diversidad, la normal incompatibilidad casi, de los dones es esencial a los espíritus del orden más alto.

Para Goethe, no obstante, el amor a las formas no se limita a la delectación contemplativa; toda forma viva es un elemento de una transformación, y toda parte de cualquier forma es probablemente una modificación de cualquier otra. Goethe se ciñe apasionadamente a la idea de metamorfosis que entrevé en la planta y en el esqueleto de los vertebrados. Busca las *fuerzas* bajo las *formas*, descubre las modulaciones morfológicas; la continuidad de las causas se le hace evidente bajo la discontinuidad de los efectos. Descubre que la hoja se hace pétalo, estambre, pistilo; que hay identidad profunda entre el grano y el brote.

Describe con la mayor exactitud los efectos de la adaptación, y algunos de los tropismos que rigen el crecimiento de las plantas, el equilibrio de poderes que se establece y se restablece, hora a hora, entre una ley íntima de desarrollo y el lugar y las circunstancias accidentales. Es uno de los fundadores del transformismo.

Dice de la planta *«que, a una fijeza originaria, genérica y específica, une una ligereza y una venturosa movilidad que, modificándose, le permite plegarse a todas las variadas condiciones que presenta la superficie del globo»*. Trata de comprender todas las especies vegetales en una noción común; está persuadido, dice, de *«que esta concepción puede hacerse más sensible —y tal idea se le ofrece a los ojos—, bajo la forma visible de una planta única, tipo ideal de todas las demás»*. Él tiene que ver.

He ahí una muy notable combinación de un arquetipo botánico y de una concepción de evolución.

Quizá no sea aventurado ver en ello uno de los nudos profundos de este genio poderoso. Todo está sujeto en una inteligencia; cuanto más vasta, más trabada; o, mejor, su amplitud estriba en el alto grado de su conexión. Es posible que este presentimiento, este deseo de descubrir y de seguir en los seres vivos una voluntad de metamorfosis, procedan de la relación que antaño sostuvo con ciertas doctrinas, en parte poéticas, en parte esotéricas, que gozaron de prestigio entre los antiguos y que algunos iniciados de finales del siglo XVIII habían vuelto a cultivar. La idea, nada carente de encanto y muy imprecisa, del Orfismo; la idea mágica de suponer en todas las cosas, tanto en las vivas como en las inanimadas, un cierto principio de vida escondido, y una cierta tendencia a una vida más elevada; la idea de que en cualquier elemento de la realidad fermenta un espíritu, y que, por ello, en la medida en que encierran un espíritu, no es imposible actuar sobre cualquier cosa y sobre cualquier ser por las vías del espíritu, es una de esas ideas que atestiguan la persistencia, a la vez, de una especie de razonamiento primitivo y de un instinto esencialmente generador de poesía o de personificación.

Goethe parece hondamente penetrado del sentimiento de este poder, que satisface en él al poeta y excita al naturalista. Ve en la planta, en suma, una especie de fenómeno inspirado, una voluntad de metamorfosis que *«asciende, dice, actuando gradualmente, haciendo eclosionar una forma a partir de otra, COMO EN UNA ESCALA IDEAL, hasta el punto más alto de la naturaleza viviente, la propagación por los dos sexos»*.

El descubrimiento de esta metamorfosis es uno de sus grandes timbres de gloria. Es uno de los más claros ejemplos del paso del pensamiento poético a la teoría científica, o, dicho de otro modo, de la puesta a la luz de un hecho como consecuencia de una armonía exigida por

la intuición. La observación verifica lo que el artista interior había adivinado. El árbol da los frutos de la ciencia.

De manera semejante, Goethe encuentra el hueso intermaxilar, porque ya lo había encontrado...

Pero este gran don de la analogía se opone, en él, a la facultad lógica. Le inspira, incluso, alejamiento de ese modo cerrado de metamorfosis abstracta. Posee el genio de la Apariencia en un grado demasiado alto como para seguir el razonamiento deductivo, que tiene el precioso y peligroso efecto de llevarnos a menudo muy lejos de las apariencias, a un mundo al que en ocasiones se le llama *imaginario* por ser imposible imaginarlo. Probablemente la matemática está ausente de esta cabeza tan bien hecha. Goethe no es geómetra. Dice que es «*absolutamente incapaz de operar con signos y cifras, sea del modo que sea*». No siente que el Álgebra sea también una *Morfología*, y una generación en cierto modo orgánica del número, cuyas especies, transformaciones y estructura define.

Y, sin embargo, le he sorprendido en flagrante delito de intención geométrica; he encontrado una llamada singular a cierta ayuda matemática, de orden bastante elevado, además, en la misma Memoria en que trata de la metamorfosis de las Plantas. Considera que las transformaciones que se observan en las plantas se podrían explicar combinando las fuerzas elementales y los vínculos que actúan en la producción vegetal, y dice textualmente: «*Estoy convencido de que siguiendo esta vía, se llegaría a explicar las formas tan variadas de las flores y de los frutos. Bastaría con que las nociones de extensión, de contracción, de compresión y de anastomosis quedaran bien fijadas y se las pudiera manejar como fórmulas algebraicas, para emplearlas como éstas pueden serlo.*»

Imposible desear y definir más nítidamente una variedad de Cálculo simbólico análoga a alguno de los que la dinámica y la física modernas instituyen y utilizan tan habitualmente.

He hecho hincapié en el aspecto científico del espíritu de Goethe porque me parece que es bastante importante detenerse en los motivos de reflexión preferidos de aquel a quien se considera. Goethe ponía, quizá, más de sí mismo y de su orgullo en sus investigaciones de este orden que en sus trabajos puramente literarios. Le regocijó la sorpresa que produjo que un poeta (como él dijo), «*ocupado ordinariamente en los fenómenos intelectuales relativos al sentimiento y a la imaginación, habiéndose desviado un instante de su camino, hiciera DE PASO un descubrimiento de esta importancia*».

Hay aquí, por otra parte, un notable rasgo de la característica ambigüedad y de las muy altas ambiciones de este gran hombre.

Reacciona con Rousseau, cuyo ejemplo le incita a dedicarse al estudio de la vida, contra la moda analítica de los tiempos de su juventud. El álgebra domina, como la tragedia. Las deducciones de la Ley de Newton ocupan y maravillan al mundo sabio. Newton, en las hábiles manos de Clairaut, de D'Alembert, de Lagrange y de Laplace, lo explica todo. Voltaire lo vulgariza y lo canta. La mecánica analítica es la reina de las ciencias.

Pero las ciencias de la vida comienzan a llamar las atenciones. Las matemáticas que son un arte de la consecuencia y de la conexión en un sistema de propiedades rigurosamente cerrado, una suerte de poesía de la repetición pura, no satisfacen a todo el mundo. También hay en esta época romanticismo para poder apartarse de él.

En suma, Goethe nos ofrece un sistema casi completo de contrastes, una extraña y fecunda combinación. Es un *clásico* y un *romántico* alternativos. Es un filósofo, al que repugna el principal medio de la filosofía: el análisis del sujeto. Es un *sabio* que no puede, o que no quiere, usar el instrumento más poderoso de ciencia positiva. Es también un *místico*, pero un místico de especie singular, enteramente entregado a la contemplación de la exterioridad. Trata de forjarse una concepción de la naturaleza que no se atiene ni a Newton ni a Dios, al menos al Dios que proponen las religiones. Rechaza la creación, cuya invencible refutación encuentra en la evolución de los organismos. Rechaza también, por otra parte, la explicación de la vida por las solas fuerzas psíquicoquímicas.

En este punto, sus ideas no están muy lejos de las nuestras. Tenemos respecto de él la ventaja de multitud de acontecimientos, de descubrimientos posteriores a su época. Pero la idea que podemos hacernos de la vida no ha ganado respecto de la suya más que la posibilidad de expresarse en contradicciones más precisas y en más enigmas, más complejos.

Es en este aspecto en el que las propiedades de la vida y las características de la existencia de Goethe concuerdan tan bien.

Goethe es absolutamente esperanza; rechaza, aparta de sí todo cuanto pueda debilitar la voluntad de vivir y de comprender. No retrocede ante ninguna contradicción aparente, siempre que la contradicción le enriquezca. Rompe con firmeza todos los lazos, también los más tiernos; quiere ignorar todos los males, incluso los más cercanos, si estos lazos, si estos males, le inspiran el temor de tener que dar más vida de la que recibirá de tales impresiones. Se vuelve constantemente, como una de las plantas que ama, hacia lo más luminoso y lo más cálido de cada instante...

Los antiguos lo habrían figurado, quizá, bajo las especies ambiguas de ese dios monstruoso que Roma imaginó; ese dios del paso, dios de la transición, que contemplaba todas las cosas posibles mediante dos rostros opuestos, JANUS. En el Goethe IANUS BIFRONS, un rostro se opone al siglo que se acaba; mientras el otro, vuelto a nosotros, mira. Y, del mismo modo, podría ofrecer hacia Alemania un rostro de belleza clásica, y otro de expresión romántica hacia Francia.

Pero esa misma extraña estatua puede perfectamente considerar cientos de otros dualismos distintos; fijar en una doble frente una asombrosa cantidad de perspectivas simétricas, de honduras conjugadas, visiones y atenciones complementarias. No bastarían todos los lanus de Roma para representar todas las oposiciones, todos los contrastes, o, si se prefiere, todas las síntesis que hay en Goethe. Encontrarlos consiste casi en un juego, y ese juego hace incluso dudar de si acaso no se construyó él un sistema basado precisamente en cultivar los exactamente contrarios.

En él, el alma lírica alterna con el alma tranquila y paciente del botánico. Es un aficionado y un creador; es sabio y galante; combina la nobleza y el candor con un cinismo que Mefistófeles saca probablemente de *Le Neveu de Rameau*; sabe unir una libertad suprema a la puntualidad y al celo en sus funciones públicas. Finalmente comprende en sí, a su gusto, Apolo y Dionisio, lo gótico y lo antiguo, el Infierno, los Infiernos, Dios y el Diablo; como comprende en su pensamiento el Orfismo y la Ciencia experimental, Kant y lo Demónico, y cualquier cosa en general con otra que la refute.

Todas estas contradicciones lo realzan. Es fuerte por su potencia vital; fuerte por su potencia poética; dueño de sus recursos; libre, como un estratega, por sus maniobras interiores —libre frente al amor, libre frente a las doctrinas, libre frente a la tragedia, libre frente al pensamiento puro y frente al pensamiento del pensamiento. Libre frente a Hegel, libre frente a Fichte, libre frente a Newton—. Goethe ocupa sin esfuerzo, sin rival, su sitio único y soberano en el mundo del espíritu; y lo ocupa tan manifiestamente, o, mejor, lo crea, define sus condiciones por su propia existencia, con tanta evidencia, que necesariamente, en 1808, había de producirse, como satisfaciendo una necesidad astrológica, esa llamada y ese encuentro casi demasiado deseable, demasiado hecho para ser maravilla y, de algún modo, demasiado dichosamente ordenado por la fatalidad poética, la llamada y el encuentro de Napoleón.

Es necesario (piensan, quizá, en su misteriosa ausencia), las Madres, esas «Diosas desconocidas a los mortales que sólo nombramos lamentándolo», *es necesario que estas dos grandes líneas se encuentren, y que de su encuentro se cree un gran acontecimiento para el Espíritu. Es necesario*

que estos dos seres únicos se atraigan y se vean. Es importante que los ojos admirables y vastos del Poeta hayan acogido la mirada imperial y que el hombre que dispone de tantas vidas y el hombre que dispone de tantas inteligencias se conozcan, o se reconozcan.

Jamás olvidará Goethe esta entrevista, el más grande de sus recuerdos y el diamante de su orgullo...

La escena, sin embargo, fue muy simple. Conviene destacar en ella la presencia del príncipe de Talleyrand, a quien en tanta consideración tuvo Balzac, y el cuidado que se tomó este personaje en preparar y anotar los menores detalles.

Resulta muy fácil darle empaque literario a un asunto semejante, lo que me hace dudar sobre la conveniencia de detenerme en él. El propio Napoleón aconseja no hacerse *cuadros*, como dice; es decir, composiciones imaginarias de las circunstancias, que parecen componerse por sí mismas, en ilusiones y en situaciones demasiado significativas.

¿Pero cómo no imaginarse aquí la escena y cómo no dejarle echar su cuarto a espadas al romanticismo y a la retórica de antaño? Ni a la Sorbona, por otra parte, ni a la Academia les repugnará. Y pudiera ser, después de todo que el paralelismo y la antítesis respondieran a alguna necesidad del espíritu.

¿Cómo no imaginar?, decía.

El imperio que se ha fundado sobre la inteligencia en acción y el imperio de la inteligencia en estado de libertad se contemplan y se entrevistan UN MOMENTO... ¡Qué momento!... ¡Qué momento aquel en que el Héroe de la Revolución organizada, el Demonio del Oeste, el Fuerte armado, el Seductor de la Victoria, el que según Joseph de Maistre estaba anunciado en el Apocalipsis requiere a Goethe en Erfurt; lo requiere y lo trata *de hombre*, es decir *de igual*!

¡Qué momento!... Es la hora exacta, 1808, el instante sin precio en que la Estrella llega a su ápice.

Es un momento que le dice al Emperador las palabras fatales del pacto: DETÉNME... SOY TAN HERMOSO. Es tan hermoso que todos los monarcas de Europa están en Erfurt a los pies de este Fausto coronado. Pero Él no ignora que su verdadero destino no es, para el gran futuro, el destino de las batallas. Es cierto que la suerte del mundo está en sus bellas manos; pero la suerte de su Nombre está en las manos que sujetan la pluma; y toda su grandeza, la suya, la de quien sólo sueña con la posteridad; la de quien teme, más que a nada, a los libelos y a la ironía, depende —bien lo sabe— del humor de unos pocos hombres con talento. Quiere asegurarse a los poetas; y, en un designio político, reúne en derredor, junto a los príncipes de la tierra, a los más ilustres escritores de Alemania.

Si hablamos de literatura, Werther y la tragedia francesa dan la medida exacta del tiempo. Pero se trata de algo muy distinto. Aunque no haya nada en los discursos que deje traslucir la magnitud de la coincidencia, la magnitud de la conjunción de acontecimientos que reúnen al Emperador Corso y al Hombre que lleva al pensamiento alemán a las fuentes solares del clasicismo y que ha adivinado el secreto voluptuoso de la pureza formal, hay todo un mundo de hechos, de ideas, de posibilidades que marcan esta conjunción... Pero la coquetería es esencial a tal entrevista. Cada uno de ellos quiere dar su mejor imagen y dibuja su mejor sonrisa. Son dos Hechiceros que tratan de encantarse el uno al otro. Napoleón se presenta como emperador del Espíritu, e incluso de las Letras. Goethe se configura como el Espíritu mismo. ¿Tiene, acaso, el Emperador una conciencia de la verdadera sustancia de su poder mucho más exacta de lo que Goethe haya imaginado?

Napoleón sabía mejor que nadie que su poder, mucho más de lo que hayan podido serlo todos los poderes del mundo, era un poder rigurosamente *mágico* un poder del espíritu sobre los espíritus, un prodigio.

Le dice a Goethe: Usted es un *Hombre*. (O bien, dice de Goethe: He aquí un Hombre.) Goethe se le rinde. Goethe se siente halagado hasta el fondo de su alma. Ha sido tomado. Y ese genio cautivo de otro genio ya no se liberará jamás. Cuando, en 1813, toda Alemania se enciende y el imperio retroceda, él será tibio.

—Usted es un Hombre. ¿un HOMBRE?... Es decir: *una medida de todas las cosas*, y es decir: un ser al lado del cual los otros sólo son esbozos, fragmentos de hombre; hombres apenas, porque no miden en absoluto todas las cosas, como lo hacemos nosotros, USTED Y YO. Hay en nosotros, Señor Goethe, una extraña virtud de plenitud, y un furor, o una fatalidad de hacer, de llegar a ser, de transformar, de no dejar detrás de nosotros un mundo que se parezca al que había...

Y Goethe (y esto ya no es imaginación mía), Goethe fantasea y se remite a su extraña concepción de lo Demónico.

Y efectivamente, ¡qué personaje no haría Bonaparte para un tercer Fausto!

Verdaderamente, entre estos dos Augures, entre estos dos Profetas de los Tiempos Nuevos, hay una curiosa analogía, que sólo a distancia se descubre, y una simetría que se me hace evidente sin que haga el menor esfuerzo por encontrarla. Cabría deducir en ella una concepción imaginaria y, sin embargo, vean cómo se propone por sí misma. Basta mirar para ver.

Uno y otro son espíritus de una fuerza y de una libertad extraordinarias. Bonaparte desencadenado en lo real, que él dirige y trata viva y

violentemente, dirigiendo la orquesta de los hechos con movimiento furioso, imprimiendo al ritmo de la realidad de las cosas humanas la velocidad y el interés ansioso de una ficción fantasmagórica... Está en todas partes, en todas partes gana; hasta la desgracia alimenta su gloria; en todo momento decreta sobre cualquier cosa. Por otra parte, el tipo ideal de la Acción completa, es decir del acto imaginado, *construye* en el espíritu, hasta el último detalle, con increíble precisión, lo *ejecuta* con la prontitud y la energía de una fiera liberada, lo habita y lo define exactamente. Este carácter, la organización de este Hombre para la acción completa, le da, sin duda, esa fisonomía de antiguo que ha sido a menudo notada.

Nos parece antiguo igual que César nos parece moderno, pues uno y otro pueden encajar y actuar en todos los tiempos. La imaginación poderosa y exacta no conoce tradiciones que la estorben, y por lo que respecta a las novedades se encuentra en su elemento. La acción completa encuentra siempre y en todas partes materia que dominar. Napoleón es capaz de comprender y de hacer maniobrar a todas las razas. Hubiera mandado árabes, hindús, mongoles, como ha conducido a los napolitanos hasta Moscú y a los sajones hasta Cádiz. Y Goethe, en su esfera, llama a filas, convoca, hace maniobrar tanto a Eurípides como a Shakespeare, a Voltaire y al Trismegisto, a Job y a Diderot, al mismo Dios y al Diablo. Es capaz de ser Linneo y Don Juan, de admirar a Jean-Jacques, y de resolver los problemas de la etiqueta en la corte del Gran Duque. Tanto Goethe como Napoleón, siguiendo cada uno a su naturaleza, se dejan seducir, en ocasiones, por Oriente. Bonaparte aprecia en el Islam una religión simple y guerrera. Goethe se emborracha con Hafiz. Los dos admiran a Mahoma. ¿Pero hay algo más europeo que dejarse seducir por Oriente?

Los dos presentan rasgos de las épocas más grandes; hacen evocar a la vez la Antigüedad fabulosa y la Antigüedad clásica. Otro punto muy importante tienen de semejanza: *los dos profesan desprecio por la ideología*. Ni a uno ni a otro les gusta la especulación. Goethe no quiere pensar el pensamiento. Bonaparte desprecia cuanto la inteligencia construye sin exigir sanción, verificación, ejecución; sin exigir efecto positivo y sensible.

Los dos, por último, mantienen una actitud comparable respecto a las religiones, actitud que se compone de consideración y desprecio; tienden a usarlas, sin hacer distinciones entre ellas, como instrumentos políticos o dramáticos, y no ven en ellas más que mecanismos de sus teatros respectivos.

Uno ha sido, sin duda, el más prudente de los mortales; el otro, probablemente el más alocado; y, en sus respectivos sentidos, uno y otro, los más apasionantes personajes del mundo.

Napoleón, alma de las deflagraciones, de las concentraciones de hombres y de fuego en secreto preparadas, furiosamente ejecutadas, operando más por la sorpresa que por la potencia, como si fueran catástrofes naturales; *vulcanismo* en suma, aplicado al *arte militar* y practicado también en la política, pues, con él, se trata de rehacer el mundo en diez años.

¡He aquí la gran diferencia! A Goethe no le gustan los volcanes. Su geología los condena como destino. Él ha adoptado el sistema profundo de las transformaciones insensibles. Está convencido, en cierto modo enamorado, de las lentitudes maternas de la naturaleza. Vivirá mucho tiempo. Vida larga, vida plena, elevada y voluptuosa. Ni los hombres ni los dioses le fueron adversos. No ha habido mortal que haya sabido reunir con tanta ventura las voluptuosidades que *crean* con las voluptuosidades que *superan y consumen*. Supo dar a los detalles de su existencia, a sus ocios, incluso a sus menores disgustos, un interés universal. El gran secreto está en transformarlo todo en néctar para las inteligencias.

Un sabio, se nos dice. ¿Un Sabio? Sí. Con aquello que de diablo se requiere para ser completo, y lo que se requiere de absoluto y de inalienable en la libertad de espíritu para servirse del diablo y, finalmente, burlarlo.

Hacia el ocaso, en el corazón de Europa, convertido en foco de atención y de la admiración de todo el pueblo de las inteligencias, Centro de la curiosidad más vasta, el más sabio y más noble Maestro del Arte de vivir y de profundizar en el placer de la vida, Polifilo del Genio, *Pontifex Maximus*, es decir, gran constructor de Puentes entre los siglos y las formas de la cultura, envejece luminosamente, entre sus antigüedades, sus herbarios, sus grabados, sus libros, entre sus pensamientos y sus confidentes. No hay palabra que diga, hacia el ocaso, que no se convierta en oráculo. Ejerce una especie de función suprema, una magistratura del Espíritu europeo, más veneranda aún y más llena de pompa que la de Voltaire, pues ha sabido aprovechar muchas de las destrucciones ejecutadas por el otro, sin cargar con los odios y sin excitar las cóleras que aquél había suscitado.

Siente cómo se convierte en un supremo y lúcido Júpiter ebúrneo y dorado, un dios de luz que, bajo tantas formas, tantas bellezas ha visitado y creado tantos prodigios; se ve rodeado de un cortejo de deidades entre las que unas son criaturas de poeta; otras, sus muy queridas y

muy fieles *Ideas*, su Metamorfosis, sus Colores Antinewtonianos y sus espíritus muy familiares, sus demonios, sus genios...

Algunos iguales se le aparecen también en la lontananza púrpura de esta apoteosis. ¿Queda aún en sus ojos la mirada de Napoleón, su recuerdo mayor probablemente?

Wolfgang Goethe se extinguirá a los diez años de la muerte del Emperador, en este pequeño Weimar que es, para él, una especie de Santa Elena deliciosa, porque la mirada del mundo está pendiente de su casa como lo estuvo de Longwood; y tiene, también él, sus Las Cases y sus Montholon, que se llaman Müller o Eckermann.

¡Qué augusto atardecer! ¡Qué mirada hacia la vida plena y dorada, cuando, al final de su edad, contempla —¿qué digo?—, *compone* todavía su propio crepúsculo, el esplendor de las inmensas riquezas espirituales que su trabajo ha reunido, las inmensas riquezas espirituales que ha repartido su genio.

Ahora Fausto puede decir: «*Momento, tan hermoso eres... que consiento en perecer...*»

Pero, llamado por Helena, aparece SALVADO, colocado por acuerdo universal en la primera fila, entre todos los Padres del Pensamiento y los Doctores de la Poesía: PATER AESTETICUS IN AETERNUM.

Stendhal

*A Monsieur Jules Cambon,
embajador de Francia.*

Acabo de releer un *Lucien Leuwen* que ya no es el mismo que tanto amé hace treinta años. Yo he cambiado y él ha cambiado. Me apresuro a decir que este segundo Leuwen, que reforma, aumenta y mejora al primero, desarrolla, tras haberlo reavivado, el recuerdo delicioso de la vieja lectura. Pero no reniego de mi goce de antaño.

* * *

Se ha criticado duramente a veces a Jean de Mitty, el primer editor de *Leuwen* hacia 1894. Es verdad que el texto que nos ofreció entonces ha podido parecer posteriormente un texto lamentable, acortado, e incluso gravemente alterado; tampoco ignoro que el propio Mitty haya podido dar pie a juicios severos que no se han limitado a esta publicación y que han afectado a su persona. Por mi parte, me sigo sintiendo obligado a él, y me arriesgaré a no decir aquí de su persona más que algo bueno. Nos conocimos en casa de Stéphane Mallarmé, adonde solía ir los martes. Más de una vez, al salir de aquellas preciosas veladas, bajamos juntos charlando por la larga rue de Rome, un poco tenebrosa, hasta el radiante centro de París; hablábamos con delectación de Napoleón o de Stendhal.

Por entonces yo leía apasionadamente la *Vie d'Henry Brulard* y los *Souvenirs d'Egotisme*, que prefería a las novelas célebres, al *Rouge*, e incluso a *La Chartreuse*. No me importaban la intriga ni los acontecimientos. Lo único que me interesaba era el sistema vivo a que se remite todo acontecimiento, la organización y las reacciones del hombre; *intriga* también, en último término, intriga interior. Mitty estaba preparando entonces —adaptando si se prefiere— el pequeño volumen de *Lu-*

Aparecido con el título *Essai sur Stendhal (À propos de Lucien Leuwen)* en *Commerce*, XI, 1927. Reeditado en *Variété II* (1929) y en el tomo G de *Œuvres, Variété* (1937).

Lucien Leuwen, que me envió en cuanto se publicó en la casa Dentu. Aquel libro me produjo un intenso placer; fui uno de los primeros en leerlo, y lo he encomiado por todas partes.

* * *

Hasta entonces yo no había leído nada sobre el amor que no me hubiera disgustado profundamente, parecido absurdo o inútil. Mi juventud colocaba el amor tan alto, o tan bajo, que no encontraba nada lo suficientemente fuerte, ni lo suficientemente verdadero, ni lo suficientemente duro, ni lo suficientemente tierno en las obras más ilustres. Pero la extraordinaria delicadeza del dibujo de la figura de *Madame du Chasteller* en *Leuwen*, la nobleza y hondura de sentimiento de los héroes, el progreso de un compromiso que se convierte en todopoderoso, en medio de una suerte de silencio; y ese arte extremo para contenerlo, para guardarlo en el incierto estado de sí mismo, todo eso me sedujo y me hizo releerlo. Quizá tenía mis razones para estar íntimamente conmovido por estas cualidades indefinibles; y, por otra parte, me asombraba estarlo; pues no padecía entonces, ni apenas padezco hoy, la ilusión de la obra escrita hasta el punto de dejar de distinguir nítidamente mis afectos propios de los que el artificio de un autor me transmite. Yo veo la pluma y a quien la sujeta. No me preocupan, no necesito sus emociones. Lo único que le pido es que me enseñe sus medios. Pero *Lucien Leuwen* hizo en mí el milagro de una confusión que abomino...

* * *

Por lo que respecta al cuadro de la vida provinciana, parisina, militar, política, parlamentaria o electoral, a la encantadora caricatura de los primeros años del reinado de Luis Felipe, a la comedia viva y brillante, vodevil a veces —también a veces *La Cartuja de Parma* hace pensar en una opereta—, me proporcionaba un entretenimiento iluminado con anécdotas e ideas.

Tierna y vibrante fue mi impresión del primer *Leuwen*. ¿Cómo no mostrar una pizca de reconocimiento a la sombra del pobre Mitty a quien debo aquellas horas encantadas? Fui arrebatado, emocionado por aquel *Leuwen* primitivo e imperfecto que a él le debía; y no releeré ya la lección criticable que fue su obra. Debo, pues, dirigirle algunas palabras amables de despedida a ese primer texto, y a quien lo editó.

* * *

Nada más escribir (un poco más arriba) las palabras vodevil y opereta me he imaginado la sorpresa del lector. Seguro que no le gusta la mezcla de castas literarias; sorprende que Stendhal, alabado por Taine y Nietzsche, ese Stendhal casi filósofo, sea colocado en las proximidades de simples hombres de ingenio. Pero la verdad y la vida son desorden; las filiaciones y los parentescos que no sorprendan no son reales...

¿No habrá un camino que, desde Stendhal, pasando por Merimée, por el Musset de *Fantasio*, llegue, quizá, a los teatros menores del Segundo Imperio, a los príncipes y a los conspiradores de los Meilhac y Halévy? Ese hilo caprichoso vendría de muy lejos. (En el ámbito del ingenio todo viene de todo y va por todas partes.)

A Stendhal, a quien le encantaba la ópera bufa, le debieron enloquecer las novelas cortas de Voltaire, esas definitivas maravillas de inmediatez, actividad y terrible fantasía. ¿Acaso un ingenio sin ataduras no puede ver en esas obras rápidas y crueles, en las que la sátira, la ópera, el ballet, el escarnio, la ideología se combinan a favor de un movimiento infernal, no puede ver —decía— en esas fábulas que hicieron las escandalizadas delicias de finales del reinado de Luis XV, a las elegantes abuelas de las operetas que divirtieron despiadadamente los últimos días del reinado de Napoleón III? No hay vez que relea *La Princesse de Babylone*, *Zadig*, *Babouk*, *Candide*, que no me parezca oír una música mil veces más ingeniosa, más crítica y más diabólica que la de Offenbach y sus semejantes...

Me atrevo a pensar, en suma, que *Ranuce-Ernest* habría podido reinar en las Variedades, y que el doctor *Dupoirrier* podría haber ejercido en el Palais-Royal.

* * *

Felizmente, a Beyle no le faltaba el inestimable don de la vivacidad característico del siglo en que nació. Jamás tuvieron un adversario más presto la prepotencia pesada o el aburrimiento. Tanto los clásicos como los románticos, entre los que se movió y brilló, irritaban su verbo preciso. Le hubiera divertido (y halagado en el fondo) poder entrever en una garrafilia mágica su doctoral futuro. Hubiera visto en el agua encantada cómo sus fórmulas se convertían en tesis, sus manías en preceptos, cómo sus salidas de pata de banco se desarrollaban en teorías, cómo salían de él doctrinas o infinitos comentarios deducidos de sus máximas breves. Sus motivos favoritos, *Napoleón*, *el amor*, *la energía*, *la felicidad*, han generado volúmenes de exégesis. A ello se han puesto filósofos. La erudición ha apuntado sus ojos engordadores a los puntos mínimos de

su vida, a sus garabatos, a las facturas de sus proveedores. Una especie de idolatría candorosa y candorosamente misteriosa venera el nombre y las reliquias de este destructor de ídolos. Siguiendo el uso, lo que en él había de rareza ha suscitado imitación. De él ha nacido todo lo contrario a él mismo, a su libertad, a su capricho, a su gusto por la oposición. Hay mucho de imprevisto en la operación de la gloria. La gloria es siempre mística, incluso la gloria de los ateos.

¡Que se vaya al demonio ese Stendhal!, dice de vez en cuando el espíritu de Stendhal en algún lector no conformista.

* * *

Víctima de su padre, víctima de las gentes de bien y de las gentes serias que lo encadenan o que lo fastidian; esclavo, bastante poco esclavizado, de esos pesados empleados del Consejo de Estado, pilares del Imperio, consultores, redactores de informes que debían nutrir sin descanso la fiebre del amo, satisfacer las necesidades de una Francia inmensa y de una situación perpetuamente crítica, con su alimento de respuestas, de órdenes minuciosas, de cifras, de decisiones y de precisiones, había conocido de muy cerca, anotado, penetrado, ridiculizado las estupideces y las virtudes de tales hombres; observado sus ocasionales venalidades, su constante ansia de medro, sus cálculos detallados y pueriles, su futilidad meticulosa, su gusto por las frases y por darse importancia, las zancadillas que se ponían y que ponían; su increíble valor ante las montañas de legajos, ante las columnas de números que aplastan el alma sin enriquecer el intelecto, ante escritos infinitos que le dan al poder la ilusión de existir, de saber, de prever y de obrar... Beyle opone siempre una pureza juvenil y el ingenio a estos monstruos del servicio, de la necedad, de la rapacidad, de la sequedad, de la hipocresía o de la envidia, cuyos rostros, caracteres y actos tantas veces ha pintado. Concebía según sus disgustos, se aseguraba por sí mismo de que el verdadero valor puede estar distante de las vanidades, de los papelotes, de las mentiras, de la solemnidad, del automatismo. Había observado que aquellos hombres importantes, tan necesariamente asociados a la buena marcha de los asuntos, ante los imprevistos, se tornaban mudos y nulos. Un Estado que sólo dispone de unos pocos improvisadores como reserva es un Estado sin nervio. Cuanto corre de prisa le amenaza. Cuanto cae de las nubes le anonada.

Es fácil leer en Beyle que le hubiera gustado ocuparse de grandes asuntos con agilidad. Amorosamente, crea hombres de juicios netos y breves, de respuestas instantáneas, *de duración análoga* a la de los acontecimientos, tan bruscas, tan sorprendentes como las sorpresas; minis-

tros o banqueros que dirigen, cortan, penetran las circunstancias, combinan lo placentero con lo profundo, dosifican finura y eficacia, y es fácil verle a él en ellos, verle habitándolos, intrigando o gobernando a la ligera tras sus máscaras; es fácil ver, también, que creándolos se venga de no ser lo que ellos son. Todo escritor se compensa como puede de alguna injuria del destino.

En el caso de muchos hombres de valía, tal valía depende de la variedad de personajes que se sienten capaces de ser. Henri Beyle, capaz de ser un buen prefecto de los de 1810, no era menos un demonio de hombre desatado siempre contra todo lo más respetable. Ese escéptico creía en el amor. Esa mala cabeza es patriota. Ese tomador de apuntes abstractos se interesa por la pintura (o se esfuerza, o adopta el papel de quien se interesa). Tiene una clara tendencia a lo positivo y se convierte en un místico de la pasión.

¿Lleva el crecimiento de la conciencia de sí, la observación constante de sí mismo, a encontrarse a sí mismo distinto, a hacerse distinto? El ingenio se multiplica entre sus posibles sujetos, se separa a cada instante del que acaba de ser, recibe lo que acaba de decir, vuela al contrario, se replica y espera el efecto. Veo en Stendhal el movimiento, el fuego, los reflejos rápidos, el tono rebotador, el honrado cinismo de los Diderot y de los Beaumarchais, aquellos cómicos admirables. Conocerse es preverse; preverse acaba por convertirse en desempeñar un papel. La conciencia de Beyle es un teatro, hay mucho de actor en este autor. Su obra está llena de frases dirigidas a la galería. Sus prefacios hablan al público desde delante del telón, guiñan el ojo, le hacen al lector signos de inteligencia, le quieren convencer de que es el menos necio de la concurrencia, de que está en el secreto de la farsa, de que sólo él es consciente del fin del fin. «*Sólo estamos usted y yo*», dicen.

Esto ha sido una maravilla para la fortuna póstuma de Stendhal. Ha enorgullecido a su lector de serlo.

* * *

Beyle no puede contener sus ganas de animar directamente sus obras. Arde en deseos de estar en escena, de entrar súbitamente; prodiga los equívocos, los apartes, los monólogos. Agita él mismo sus títeres, con los que se compone una tropilla social muy completa, con papeles definidos como en el teatro antiguo. Se construye amantes, barbas, prelados, diplomáticos, sabios, republicanos, militares de la antigua Guardia. Son tipos más convencionales que los de Balzac, y, por ende, más perfilados. Ve en ellos ideas, más que pensamiento; sentimientos, más que mecanismos y que una función en el mundo. Para él, Napoleón

(por ejemplo) es un *héroe*, es un modelo de energía, de imaginación, de voluntad, un alma grande dotada con una inteligencia prodigiosamente clara, un amante de la grandeza ideal, que ama el poder y la gloria con un amor apasionado, stendhaliano. Balzac ve en él al organizador y al Imperio, al Código Civil, a la Revolución realizada, consolidada, dominada, a la Sociedad restablecida; en él, ve salir la leyenda de la historia, y, por la virtud popular del mito, invadir el dominio político.

Beyle nota en Napoleón sus rasgos antiguos, su aspecto italiano, sus características fuertemente grabadas en las que descubre Roma y Florencia, al César y al Condotiero. Balzac considera, sobre todo, al Emperador de los franceses.

Como se ve, el paralelismo entre Balzac y Stendhal, si se prestara algún interés a tal ejercicio, podría plantearse y desarrollarse bastante razonablemente. Uno y otro operan con la misma época y con la misma sustancia social. Son dos observadores imaginativos del mismo objeto...

* * *

Todos los personajes de Stendhal tienen el vicio, o la virtud, común de no poder dejar de trasparecer en todo momento, cada uno según su configuración o según su estado, cierta *antipatía* o cierta *simpatía* de su primer motor.

Parece como si, en ocasiones, el artista se encariñara con sus bestias negras. Se ama, sin saberlo, aquello a lo que se atormenta a placer. Los carga y los marca y los penetra, o los desgarrar con delicias. Vuelve a ello, encuentra un gusto infinito en burlarse de su necedad, de sus bajezas, de sus cálculos. Nadie se libra, en él, de quedar más o menos ridiculizado; nadie hay que no confunda o no sea confundido, o ambas cosas a la vez, que es lo más frecuente. Incluso sus preferidos son víctimas de su corazón tierno, los más candorosamente engañados.

No se entiende bien por qué Stendhal no se dedicó al teatro; todo parecía destinarlo a tal. Cabe especular con semejante vacío, si se halla gusto en ello. Sin duda, la suya no era aún época para que gustaran los dramas y comedias de Henri Beyle.

Pero él, autor que íntimamente es un actor, se levanta una escena en el espíritu, o en el alma, o en el cerebro (poco importa la palabra, se trata de designar esa especie de espacio-tiempo en que sucede lo que únicamente ve cada uno, esa dimensión en la que aquello que se ve no es muy distinto de lo que se quiere y se hace).

En ese tabladillo privado, da sin parar el espectáculo de Sí Mismo; convierte su vida, su carrera, sus amores y sus muy diversas ambiciones

en una función perpetua; interpreta sus gestos; articula sus réplicas, sus respuestas a sus pulsiones, a sus candores, a sus «fiascos» de distinto género.

Entre los personajes de esta moralidad constantemente puesta en acto, indefinidamente representada, incesantemente reanimada por las circunstancias, aparecen algunos seres alegóricos, o entidades familiares: *el Hermoso Ideal, la Felicidad, la Lógica, el Dinero, el Estilo noble...* La sombra de Bonaparte, la silueta del Jesuita, el fantoche del *más brión de los Kings*, salen uno a uno al proscenio para hacerse aclamar o pitar.

Esta pantomima tiene, incluso, una cierta *música*. A veces, como si se tratara de temas absolutamente personales, se oye en el texto restallar algunas locuciones, interjecciones casi, que tienen sólo un valor de *toques nerviosos*, que llaman a concentración a la energía, a la resurrección del *recuerdo más querido*, al despertar de la voluntad de seguir siendo el que se fue y de desear lo que se deseó...

Son fórmulas bruscas y breves que rompen las cadenas del instante, sacuden un día triste, y surgen del ser como llamadas a las armas; como si, en medio de circunstancias mediocres o soporíferas, y contra la sensación de una condición mezquina y desventurada, sonara el timbre todopoderoso del valor personal, el grito de alerta del *único sí mismo*, el claro sonido de la trompeta cuyo zaherimiento se apoderaba antaño del joven dragón y lo volvía a poner erguido sobre su montura, cuando el reemplazo de su regimiento cruzaba los Alpes para reunirse con el ejército de reserva del año VIII*.

El tema del egoísmo egotista también suena en su pluma: ¡ENTONCES COMO ENTONCES!...

Otro tema: el de las *Redes demasiado altas*.

El orgullo las tiende tan altas que nada real queda atrapado en ellas. La vanidad echa el trasmallo a los bajos fondos y siempre pesca acá y allá alguna ventaja sensible.

Estas cuestiones de orgullo y vanidad son esenciales cuando se trata de un hombre que se manifiesta al público; se mezclan curiosamente con el talento, lo excitan e incluso lo engendran, lo depravan o lo orientan continuamente. Conviene, pues, tratándose de Stendhal, detenerse en ello un momento y hacer alguna reflexión al respecto. Las cantidades comparadas de vanidad o de orgullo que están implicadas en una obra son *magnitudes características* que los químicos de la crítica no deben dejar de buscar. Nunca son nulas.

* Stendhal fue dragón, no húsar. Por otra parte, cuando pasó los Alpes, aún no se había incorporado. [Nota de M. Arbelet en la edición de la *Pléiade*].

El menos tonto de los autores ilustres, atormentado no obstante por el deseo de ser leído y de conmover siempre, Stendhal, pese a todo el talento que tenía, pese a todo el placer que encontraba en sorprenderse, en retomarse, en librarse de sus ridículos, en escarnecerse (del mismo modo que uno se pellizca para sentirse más y para pensarse), no dejó de estar escindido entre sus enormes deseos de gustar y de acceder a la gloria, por una parte, y la manía o la complacencia de ser él mismo, en sí mismo y según él mismo, por otra, que se oponen. Sentía en sus carnes secretas el acicate de la vanidad literaria; pero también sentía en ellas, un poco antes, el apretado y extraño mordisco del orgullo absoluto del que no quiere depender más que de sí mismo.

Nuestros talentos nos presionan a emplearlos; la formación viva e incesante de ideas engendra una extraña impaciencia por producirlas. La obra futura fermenta en su autor futuro. Pero tal furor quiere vender nuestra alma a los demás; este poder, cuando finalmente se vierte y corre, nos lleva casi siempre lejos de nosotros mismos; arrastra al Yo a donde no pensaba ir. Lo compromete en un mundo de exhibiciones, de comparaciones, de valoraciones recíprocas, en el que, en cierto modo, se convierte a sí mismo en *un efecto del efecto que produce en un gran número de desconocidos...* El hombre *conocido* tiende a no ser más que una emanación de ese número vago de desconocidos, es decir, una criatura de la opinión, un monstruo absurdo y público ante quien el hombre verdadero poco a poco cede y se conforma.

Así se es uno de esos bienaventurados a quienes la modestia ha elevado a los altares donde se los ve, pobres de oro, humildes incensados.

Escuchamos las tentaciones de nuestras posibilidades a expensas, quizá, de lo más precioso de nuestro corazón; a expensas de cuanto es celoso, salvaje, incommunicable, y quiere serlo. Este candoroso isleño y este (no menos) amante de la gloria se las arreglan finalmente en un solo y mismo destino...

¿Cómo escapar a esta oposición de dos instintos capitales de la inteligencia? Uno nos excita a solicitar, a forzar, a seducir las mentes al azar. El otro no llama celosamente a nuestra irreductible soledad, a nuestra irreductible condición de extraños. Uno nos impulsa a parecer

y el otro nos anima a ser y a confirmarnos en el ser. Es un conflicto entre cuanto demasiado humano hay en el hombre y cuanto no tiene nada de humano y no se siente semejante en absoluto. Todo ser fuerte y puro se siente algo completamente distinto a un hombre; rechaza y teme candorosamente reconocer en sí uno de los ejemplares indefinidamente numerosos de una especie o de un tipo que se repite. En toda persona profunda, hay alguna virtud escondida que engendra incesantemente a un solitario. Esas personas, al contacto o con el recuerdo de los otros seres, sienten vivamente por unos instantes un dolor especial que las atraviesa viva y bruscamente y les hace encerrarse enseguida en una isla íntima e indefinible. Es un acceso reflejo de inhumanidad, de antipatía invencible, que puede progresar hasta la demencia, como le sucedió a aquel emperador al que le hubiera gustado que toda la raza de los hombres no hubiera tenido más que una cabeza para podérsela cortar de un solo tajo. En los seres de carácter menos brutal y más interior, ese sentimiento tan enérgico, esa obsesión del hombre por el hombre, puede engendrar ideas y obras. La víctima del mal de no ser único se consume inventando algo que la separe de los otros. Su manía es hacerse singular. ¿Y no será, quizá, separarse absolutamente y ponerse más allá de toda comparación lo que la fatiga y la atormenta, mucho más que colocarse por encima de todos? Los «grandes hombres» hacen sonreír a ciertos hombres «inconmensurables».

* * *

¿No estará en la excitación de la necesidad de ser único la raíz, en el ser, de ese grandísimo «pecado», el pecado metafísico por excelencia, aquel al que los teólogos han dado el hermoso nombre de *orgullo*? Y si llevamos más allá esta reflexión, si la llevamos un poco más lejos por el camino de los sentimientos más simples, seguramente en el fondo del orgullo no encontraremos nada más que el miedo a la muerte, pues no conocemos la muerte más que por los otros que mueren, y, si realmente somos sus semejantes, también moriremos. Así, pues, este horror a la muerte desarrolla desde sus tinieblas una especie de voluntad vesánica de ser *no semejante*, de ser la independencia misma y lo singular por excelencia, es decir, de ser un dios. Rechazar ser semejante, rechazar tener semejantes, rechazar serlo de quienes aparente y razonablemente son nuestros semejantes, es rechazar ser mortal, y querer ciegamente no formar parte de la misma esencia que aquellas personas que pasan y mueren una tras otra a nuestro alrededor. El silogismo que lleva a Sócrates a la muerte más ciertamente que la cicuta, la premisa que forma su *mayor* y la deducción que lo concluye, ponen de manifiesto una defensa y una

rebelión oscura cuyo efecto, muy fácil de deducir, es el culto de sí mismo.

* * *

A tal conduce el egotismo cuando nos remontamos a lo que puede haber en sus fuentes. En esa búsqueda he ido probablemente algo más allá de lo pertinente al caso de Stendhal; lo que acabo de escribir se adaptaría mejor a Nietzsche, encajaría como nota al margen mucho mejor en *Ecce Homo* que en *Henry Brulard*. Pero lo más contiene lo menos y lo aclara. El *yo* infectado no hace más que exagerar y convertir en espantosamente sensibles las disposiciones secretas y las tentaciones profundas que tampoco le faltan al *yo* más o menos normal.

Por lo que respecta al egotismo stendhaliano, hay que decir que implica una creencia; la creencia en un *Yo natural* que tiene como enemigas a la cultura, a la civilización y a las costumbres. Solamente podemos conocer ese *Yo natural* a través de aquellas reacciones nuestras que juzgamos o imaginamos primitivas y verdaderamente espontáneas. Cuanto más independientes del medio social, y de las costumbres o de la educación que tal medio provee, parezcan esas reacciones, más preciosas y auténticas son para el Egotista.

Lo que me choca, me divierte, e incluso me encanta, de esta voluntad de lo natural en el Egotista, es que exija y suponga necesariamente una *convención*. Para poder distinguir lo que es natural de lo que es convencional, es indispensable una convención. ¿Cómo, si no, discriminar lo que es *naturaleza* y lo que es *cultura*? Lo natural es variable; lo espontáneo tiene orígenes muy diferentes en cada uno. ¿No está, acaso, el amor mismo penetrado de cosas aprendidas?, ¿acaso no hay tradición hasta en los furores y los desmayos y los confusos entramados de sentimientos y pensamientos que el amor puede generar? Si yo dijera que *lo natural es aquello que, en las disposiciones y los movimientos de cada uno, emana directamente del organismo*, estaría diciendo, con ello, que hay tantos modos de ser natural como complexiones distintas, o sea, como individuos, de suerte que a cada uno le parecerán los actos y las palabras del otro muy alejadas de la naturaleza *que encuentra en sí*.

* * *

Nota: ser *egotista* y servirse de obras ajenas con la desenvoltura que sabemos no deja de ser una buena combinación para asombrar.

* * *

Es fácil de ver, por otra parte, lo que de divertido tiene proclamar, confesar la «naturaleza» y lo «natural» como tesis, sometidos a las formas de una teoría.

Este sistema seductor e ingenuo, que se remonta a Rousseau, y que reaparece en cuanto alguien siente más las molestias y las leyes del estado de civilización que sus ventajas, enorgullece mucho a quienes lo reinventan y a sus seguidores. Es, al mismo tiempo, una forma de moral íntima, una regla de conducta en el mundo, una religión de la personalidad, una decisión tomada en lo literario y una consecuencia de ese temperamento de cómico nato que descubro en Stendhal y en todos los que se confiesan. Nada hay más interesante y nada, quizá, más cómico, nada más excitante, nada más ingenuo que tomar la decisión de ser *uno mismo*, o de ser *verdadero*. Esta simple y gran decisión no es rara en literatura. Abundan los ejemplos, porque es una decisión muy atractiva: es un medio directo de ser *original* (superstición muy próxima), y de serlo limitándose a *ser*; es la seguridad, una vez dado el inicial salto en el vacío, de encontrar hermosos recursos; es el permiso para utilizar los menores incidentes de una vida, los detalles insignificantes que transmiten *verdad*; es la libertad para emplear el lenguaje inmediato y crear valores con nonadas sobre las que generalmente los libros callan; son los encantos seguros de sacar a la luz nuestras costumbres, lo que hará aparecer nítidamente cuanto de ordinario está prohibido y cubierto por la sombra. Tales son sus grandes ventajas.

El cinismo en una obra significa generalmente un punto de ambición desesperada. Cuando ya no se sabe qué hacer para asombrar y seguir estando vivo, queda prostituirse, entregar las *pudenda*, darlas a la mirada general.

Después de todo, debe ser muy agradable darse en sí mismo; proporcionarle a la gente, por el mero hecho de desabrocharse, la sensación de descubrir las Américas. Todo el mundo sabe lo que va a ver, pero basta con esbozar el gesto para que todo el mundo se emocione. Esa es la magia de la literatura.

* * *

El egotismo literario consiste finalmente en desempeñar el papel de *uno mismo*; en hacerse un poco más *naturaleza* que naturaleza; hacerse un poco más uno mismo que lo que se era unos instantes antes de haber tenido la idea de serlo. Dando a sus impulsos o impresiones un *secuaz* consciente que, a fuerza de distinguir, de esperarse a sí mismo y, sobre todo, de *tomar notas*, se perfila cada vez más, y se *perfecciona* de obra en obra *según el progreso mismo del arte del escritor*, se sustituye por

un personaje inventado al que insensiblemente se acaba por tomar como modelo. No hay que olvidar nunca que en la observación que hacemos de nosotros se cuele una arbitrariedad infinita.

* * *

No me extrañaría nada que Stendhal se hubiera afirmado en su egotismo tras frecuentar la sociedad de algunos de aquellos ingleses deliberadamente originales que podía verse entonces en Italia, muy ocupados en ser excéntricos, teniendo, como tenían, los medios para serlo: el físico, el aburrimiento, la fantasía fría, las guineas, la insolencia esencial, el prestigio de su nación a la que se complacían en escandalizar, sabiendo que no le molesta ser sorprendida. El efecto que estos milores le causaron debió ser bastante excitante. Piénsese en aquello que más odiaba en el mundo, en la pequeñez de miras, en la economía, en la represión de todo capricho, en las costumbres necias o sórdidas, en todas las virtudes antipasionales (terror a la opinión, terror a gastar, terror a amar lo que se ama), que había observado de muy cerca, que había padecido, contra las que había blasfemado a lo largo de su infancia y que Grenoble y toda la provincia francesa le habían hecho odiar. Aborrece las tradiciones, las pequeñas ciudades, la vanidad local, la mediocridad infligida. Cuando piensa en ello, se eriza y se hace isleño de la isla del YO.

No se había inventado aún ese amor tardío por las patrias chicas, por los campanarios y por las cosas muertas que en nuestros días se ha combinado curiosamente con un exceso de novedades. No se había restaurado aún el culto de lo local y de lo ancestral, porque tampoco los ferrocarriles y los desordenados efectos de la economía moderna habían hecho sentir a nadie la necesidad más o menos profunda de unas raíces más o menos reales, ni se había, por ello mismo, manifestado aún la nostalgia de ese estado casi vegetal que a quienes han pasado por él tampoco parece haberles siempre entusiasmado.

* * *

Stendhal es uno de esos hombres a quienes las impresiones de la infancia han formado decisivamente, armado y marcado para siempre. Durante toda su vida juzgará según los recuerdos del Beyle joven, y sus juicios se fundarán inmediatamente en ellos. Su padre, su tía Séraphie, sus abuelos, el fantasma delicioso de su madre, sus primeros amigos, sus maestros no dejarán de proporcionarle tipos, medidas de sensibilidad, de maldad, de estupidez o de fastidio. Los relaciona con todos los

seres que encuentra. Llega a la madurez provisto de un juego completo de caracteres.

* * *

Un día de su cumpleaños, Henry Brulard se desabrocha los pantalones. Lo hace para escribirse en la cintura: «*Acabo de cumplir la cincuentena.*»

Cualquier amante de Brulard habrá dedicado más de algún minuto a pensar en esta confidencia. ¿A qué responderá? ¿Qué sentido tiene un acto tan poco normal? ¿Con qué consueña el gesto secundario de anotarlo? ¿Pasó verdaderamente a escritura Beyle un registro tan personal? y, si tal acto es puramente inventado, ¿qué objeto tiene tal invención? ¿A qué lector futuro ha imaginado que deberá afectarle? ¿Quería «hacer vivo y singular», o dar fe de la sinceridad de su diario mediante la intimidad casi indecente de ese detalle? *Hipótesis non fingo...*

* * *

¿Y a qué responden, también, esos caprichos lingüísticos, todas esas numerosas anotaciones en que se mezclan palabras inglesas o italianas tan poco sugestivas?

¿Qué sentido tiene escribir: «Carta *of the author of the Cenci*»*. O bien «fue a los *forty* (sic) *seven* cuando Dominique...», etc.

Otras veces, hace inocentes permutaciones de sílabas, los *rascu*, la *ligionre*...

Espero de corazón que no haya pretendido, por tal vía, abusar de los curiosos.

Yo no veo en esas costumbres más que la comedia de una criptografía. Hace la mueca de escribir en cifra, más o menos como un actor hace el gesto de comer o de beber; y quizá lo haga para darse a sí mismo la sensación de complicidad consigo mismo, *de ser un poco más íntimo consigo mismo de lo que suele serlo el común de los YO*.

¿Acaso imaginaba vagamente que el lenguaje natal, el del discurso interior, le pudiera sugerir insidiosamente, mediante el rodeo de la expresión, un cierto modo de sentir que no fuera absolutamente suyo e independiente de su nación? El Yo libre vive en Cosmópolis y piensa en todas las lenguas.

Es verdad que el hombre que es celosa y poderosamente personal se forja un lenguaje secreto. En una cabeza pasa lo mismo que en una

* *The Cenci* (Los Cenci) es un drama lírico de Shelley de 1818. [N. del T.]

familia o en una sociedad muy pequeña y cerrada o en una pareja de amigos o de amantes. Cualquier complicidad se sella enseguida con la institución de un vocabulario exclusivo. Todo entendimiento privado se organiza a expensas de las convenciones públicas. Stendhal conspira con Stendhal bajo nombres distintos (Léautaud ha contado ciento veintinueve seudónimos), a veces contra Stendhal, siempre contra los tontos, los importantes y los insensibles.

El Stendhal inventor de los *happy few*, con ese gusto tan marcado por el secreto en las opiniones y por los pequeños círculos con idénticas simpatías y antipatías, me hace pensar en esa generación espontánea de grupos muy cerrados, muy fervientes y, por ello mismo, excesivos, de donde han surgido todas las novedades y las ideas que han transformado, por dos o tres veces, nuestra literatura y nuestras artes en los últimos cincuenta o sesenta años. En cierto sentido es el antecesor de ese «esoterismo» que hay en el origen del naturalismo, del parnasianismo y del simbolismo. La experiencia evidencia que las *capillas* son buenas. El «gran público» tiene derecho a los productos regulares y verificados de la industria. Pero la renovación de la industria exige multitud de ensayos, multitud de búsquedas audaces que sólo se pueden instituir en los laboratorios, y sólo en los laboratorios es posible alcanzar temperaturas muy elevadas, reacciones muy raras, determinados grados de entusiasmo, análisis extremos, sin los cuales tanto la ciencia como las artes hubieran tenido que conformarse con un futuro demasiado previsible.

* * *

Los pocos rasgos de Beyle que acabo de recordar son suficientemente preciosos aun siendo poco explicables. Dependen, sin duda, de teorías y manías. Me parece ver en ellos un cierto cálculo, una especulación sobre el futuro lector, una clara intención de seducir mediante el descuido y la improvisación aparentes, que implican e insinúan el encuentro *a solas* en las relaciones del autor con el desconocido al que ha de seducir...

Ideólogo a su modo, Stendhal amaba los preceptos y los principios. Se construía axiomas de conducta y de estética; propendía al razonamiento. Es muy posible que haya razonado cumplidamente lo que nos parece bastante poco razonable.

En cuanto a las manías, ahí están; pero ¿qué es una manía?

* * *

Lo que más choca de Stendhal, lo que lo denuncia al instante, lo que atrae o irrita al entendimiento es el *Tono*. Tiene, y afecta además, el tono más individual que haya habido en literatura. Es un tono tan marcado, nos trae tanto al hombre que, a los ojos de los stendhalianos excusa: 1.º los descuidos, la voluntad de descuido y el desprecio de todas las cualidades formales del estilo; 2.º distintos pillajes y cantidad plagios. En cualquier causa criminal, lo esencial para el acusado es hacerse mucho más interesante que sus víctimas. ¿Qué nos inspiran las víctimas de Beyle? Con los bienes opacos de otros, él hace obras que se leen, porque les da un cierto *tono*.

* * *

¿Y de qué está hecho ese tono? Probablemente ya lo he dicho: de estar vivo a cualquier riesgo; de escribir tal y como se habla cuando se es un hombre de ingenio, incluso con alusiones oscuras, cortes, saltos y paréntesis; de escribir casi como se habla; de mantener el ritmo de una conversación libre y divertida; de llegar a veces hasta el monólogo desnudo; de huir siempre y en cualquier caso del estilo poético, y dejar ver que se huye, que se desbarata la frase *per se*, que, por su ritmo y por su aliento, sonaría a demasiado pura y a demasiado hermosa, alcanzaría ese tipo sostenido que Stendhal ridiculiza y detesta, en el que no ve más que afectación, actitudes y tomas de posición preconcebidas nada desinteresadas.

De todas formas es ley de la naturaleza que sólo con afectación sea posible defenderse de la afectación.

Tal designio, tales prohibiciones que a sí mismo se prescribe se resumen en hacer oír una voz real; su pretensión le lleva a querer acumular en cada obra todos los síntomas más expresivos de la *sinceridad*. Su invención en materia de estilo fue, sin duda, tratar de escribir según su *carácter*, que él conocía, e incluso *imitaba*, maravillosamente.

A mí no me parece mal ese tono que se construyó. A veces me encanta y siempre me divierte; pero, contrariando la intención de su autor, me divierte por el efecto cómico que inevitablemente me producen tanta sinceridad y ese cierto exceso de *vida*. Me acuso de encontrar sus entonaciones tres o cuatro veces más sinceras de lo debido; noto en él el proyecto de ser él mismo, de ser verdadero hasta la falsedad. Lo verdadero que se refuerza con la pluma se convierte insensiblemente en lo verdadero que está hecho para parecer verdadero. Verdad y voluntad de verdad forman juntas una inestable mezcla en la que fermenta una contradicción y cuyo producto no puede ser más que falso.

¿Cómo no elegir lo mejor en ese material *verdadero* con que se opera? ¿Cómo evitar subrayarlo, redondearlo, colorearlo, dejar de hacerlo más nítido, más turbador, más íntimo, más brutal que el modelo? En literatura, *no se puede concebir lo verdadero*. Unas veces por la sencillez, otras por la rareza, otras por lo forzado de la precisión, otras por el descuido, otras por la confesión de cosas más o menos vergonzosas, pero siempre *escogidas* (tan bien escogidas como sea posible), siempre y por todos los medios, ya se trate de Pascal, de Diderot, de Rousseau o de Beyle, ya se trate de que la desnudez que se nos exhiba sea la de un pecador, la de un cínico, la de un moralista o la de un libertino, siempre e inevitablemente está iluminada, coloreada y maquillada según todas las reglas del teatro mental. Sabemos perfectamente que sólo se revela para conseguir algún efecto. Hubo un gran santo que lo sabía y que se desnudó en público. Todo lo que va contra la costumbre es contra natura; implica esfuerzo, la conciencia del esfuerzo, la intención y, por ende, el artificio. Cuando una mujer que se desnuda es como si saliera a escena.

Dos maneras hay, pues, de falsificar: una mediante el trabajo de *embellecer*; la otra por la dedicación a *hacer verdadero*.

Quizá este segundo caso sea el que revela una pretensión más intensa. Indica también una cierta desesperanza de excitar el interés público por medios puramente literarios. No están muy lejos del erotismo los verídicos.

Por otra parte, los autores de confesiones o de memorias o de diarios íntimos son invariablemente los chasqueados de esa esperanza de sorprender; y nosotros los chasqueados de esos chasqueados. Nunca es a uno mismo a quien se quiere exhibir tal como es; todo el mundo sabe que una persona real no tiene gran cosa que enseñarnos de lo que es. Se escriben, pues, las confesiones de otro más interesante, más puro, más negro, más vivo, más sensible y también más *él mismo* de lo permitido, pues en el «sí mismo» hay grados. Quien se confiesa miente, huye del verdadero auténtico, que no existe o que es informe, y, en general, indistinto. La confidencia sueña siempre con la gloria, con el escándalo, con la excusa, con la propaganda.

Beyle interpretaba una docena de personajes, el dandy, el hombre frío y razonador, el amante de las bellas artes, el soldado de 1812, el amante del amor, el político y el historiador. Se da un centenar de seudónimos, menos para ocultarse que para sentirse vivir en diversos ejemplares. Lleva en su maleta, como un actor en gira, sus pelucas, sus barbas, su hatillo, su *Bombet*, su *Brulard*, su *Dominique*, su ferretero... En las *Memoires d'un Touriste*, en el papel de un comerciante acomodado que viaja por negocios, habla como se habla en los transportes públi-

cos, adopta el tono del economista, expone sus puntos de vista sobre la administración, critica y reforma el proyecto del trazado de los futuros ferrocarriles. Se complace sintiéndose atemorizado por la persecución policial, desconfía de correos, utiliza cifras y signos de una transparencia que sería cómica si sus temores no fueran ficticios y queridos. Se llena la existencia lo mejor que puede, y algunas inquietudes fingidas le ayudaban a sentirse vivo. En ocasiones su excesivo gusto por la simulación del misterio y las apariencias de secreto hacen pensar en Polichinela.

* * *

Ese temperamento que le llevaba a generar un perpetuo guión le hacía, a su vez, considerar todo lo humano como una comedia. Sumamente sensible a la hipocresía, era capaz de oler a cien leguas la simulación y el disimulo en el ámbito social. Su fe en la mentira universal era firme y casi constitucional. Llegó a investigar y a definir aquello que no puede ser fingido por el hombre (el valor personal y el placer absoluto).

Este ser tan «consciente» atribuye un valor infinito a lo «natural». Este artista del desdoblamiento se dedica a pintar sin descanso tipos de deliciosa sencillez, Fabrices, Luciens, personas aún puras, valerosas, jóvenes y nuevas, sorprendidas en el momento en que entran en el mundo, y en un principio se mueven ingenuamente en medio de una compleja farsa.

Él mismo fingía para sí, se daba su sinceridad. ¿Qué es, pues, ser sincero? Apenas es difícil responder cuando se refiere a las relaciones de los individuos con los individuos; ¿pero qué pasa cuando se trata de uno mismo consigo mismo? Como ya he dicho y repetido hasta aquí, en cuanto se mezcla la «voluntad» en ello, ese *querer-ser-sincero-consigo-mismo* es un principio de falsificación inevitable.

La sinceridad externa es el acuerdo de las dos caras del hombre, una visible y otra deducida o probable. Pero para dar sentido a la noción de sinceridad íntima, hace falta que una especie de operación, una especie de división del sujeto, introduzca algo así como un observador absoluto de nuestros estados recientes, casi nacientes...

Ese observador, entonces, tiene la función de mostrar *nos* si el pensamiento que acaba de tomar forma es o no conforme a una cierta idea constante que tenemos de nosotros mismos, o que debemos tener. Este burdo análisis basta para hacer ver algunas de las convenciones que intervienen en la ilusión de sinceridad. Pero esto no es todo, estas convenciones en sí mismas están necesariamente sacadas del mundo exte-

rior, de la moral aprendida, por ejemplo (juzgarse, anatematizarse, es una comedia).

Comedia y convención consisten en una cierta sustitución de *lo que se es* por *lo que se sabe*, y no se sabe lo que se es.

En suma, la sinceridad misma de Stendhal (como todas las sinceridades voluntarias sin excepción) se confundía con una comedia de sinceridad que interpretaba. Ser sincero acaba por consistir en ignorar o en clasificar *al margen de todo marco* al observador, juez de la partida. Stendhal medía desde ahí, y desde su corazón, el fingimiento de los demás, y en cierto modo se encontraba infinitamente *sensibilizado* a la «verdad» de fondo que puede atribuirse a toda persona; y que toda persona ofrecería a un testigo lo suficientemente distanciado en su conciencia reflexiva.

Casi todo lo que oía le sonaba a mentira. Interpretaba a la gente como se puede leer en un libro abierto, o se figuraba que la interpretaba.

* * *

La época era eminentemente favorable a este género de actividad intelectual.

Nunca hubo coyunturas más propicias a todas las mascaradas sociales. Diez regímenes en cincuenta años. Se vivió como se pudo, bajo gobiernos de vida corta y ruda, ansiosos todos de hurgar en los corazones, aunque ninguno fuera enemigo del fraude. Se asistió a las caídas y a los retornos más insólitos de los más conspicuos personajes, a los cambios bruscos de escarapelas, a la fantasmagoría del poder, a las proscripciones y restauraciones de la legitimidad, de la libertad, de las águilas, del mismo Dios; al asombroso espectáculo de hombres perdidos entre sus juramentos, disputados por sus recuerdos, sus pasiones, sus intereses, sus rencores, sus pronósticos... Algunos sintieron confusamente en su cabeza toda una guillotina de tocados, la peluca, el solideo, el gorro rojo, el sombrero con pluma tricolor, el bicornio, el sombrero burgués. Unas veces sorprendidos, otras veces justificados, por el acontecimiento; ya fuera por la repatriación de las lises, ya fuera por el tiro por la culata de 1815, ya fuera por el chasco de 1830, sobrepasados siempre por los tiempos, obligados casi a transformarse de la noche a la mañana de proscriptores en proscritos, de reos en magistrados, de ministros en fugitivos, vivieron una farsa más o menos peligrosa, y la inmensa mayoría, en todos los partidos y con todas las caras, acabó por no creer más que en el dinero. Este rasgo *positivo* se hizo más evidente bajo Luis Felipe; se hizo evidente entonces como definitivamente se

proponía el enriquecimiento como lección suprema, verdad última, moral definitiva de medio siglo de experimentos políticos y sociales. Stendhal fue testigo de cómo se establecía aquel mundo sobre las ruinas de los regímenes. Pudo observar los albores del reinado de la palabra y de los negocios. Se ensayaba el sistema parlamentario, un sistema esencialmente dramático, estrechamente sometido a las leyes del teatro, cifrado en apóstrofes, réplicas, revueltas bruscas de los ingenios; un sistema fundado en el verbo, en el acontecimiento emocional, en los efectos visibles y en los ídolos del escenario. Se formaban los partidos. Se asistía al monstruoso advenimiento de los valores estadísticos, de las *opiniones*, de las medias, de las mayorías confusas y fluctuantes, para cuya manipulación se inventaba de inmediato el arte de viciar, de infectar aquellas fuentes, ya impuras, del poder, el arte de interpretar en ellas los oráculos inconscientes; se instauraba el reinado de los mitos abstractos y sus combates, de las apariciones, de las agitaciones de espectros negros, de espectros rojos, proyectados, evocados, domesticados por hábiles domadores...

Aquel mismo tiempo conoció la llegada resonante al espacio político de las finanzas combinadas con la publicidad. Había llegado la era de los grandes negocios. Había sonado la hora de emprender la vasta transformación del mundo mediante la industria. Pero ni siquiera la reunión de todas las ciencias hubiera podido triunfar en aquella tarea sin el poderoso concurso de la palabra. La elocuencia mercantil hizo nacer en todos los rincones innumerables vocaciones de papanatas. Las campañas de emisiones, los prospectos, los reclamos irresistibles multiplicaban sus burdos prodigios, se movilizaban todos los bienes a la llamada de los agentes y de las sociedades. La credulidad pública se desarrolló más allá de cualquier expectativa.

Hasta en las Letras hubo una suerte de revolución entremetida que instruyó a las Musas en las costumbres, en las violencias y en la charlatanería de las luchas electorales. Se formaron facciones poéticas que adoptaron las rudas y ásperas maneras de los partidos políticos. Se redactaron manifiestos. El estreno de *Hernani* fue una auténtica «asamblea» con partidarios y adversarios organizados, con las posiciones y los papeles asumidos desde antes.

* * *

Todo esto iba en contra de la franqueza como valor general. Todo el que quería hacer algo mentía, exageraba, figuraba. ¿Hubiera podido ser de otro modo?

Era un tiempo en que todos los altos cargos estaban ocupados por «camaleones» tocados con afinadas «veletas».

Se había oído a las más augustas bocas mentir en las ocasiones más sagradas. Quien sobre la espada, quien sobre los Evangelios, quien sobre la Carta, todos, por turno, se veían obligados a sacrificarse solemnemente a la mentira. Las promesas de paz, de libertad, de perdón; las promesas de los Aliados, todo mentiras. Los partes de la *Grande Armée*, las proclamas de las sucesivas autoridades, los periódicos de todos los colores habían mentido, mentían, debían mentir. Se mentía en la tribuna, en la cátedra, en la bolsa, en el Instituto de Francia; mentía la filosofía, mentían las artes, ¡mentía el estilo! Chateaubriand y el estilo poético mienten. El señor Victor Hugo y sus amigos desfiguran, dilatan la verdad en cada palabra...

Un lector paciente podría constituirse este pequeño cuadro de las funciones de la mentira entre 1800 y 1840, mediante frases exclusivamente sacadas de las obras, las cartas, los diarios y notas de *Dominique*.

* * *

Sus sospechas, sus desprecios no se limitan a tildar de charlatanería toda la política y casi toda la literatura de su tiempo. Tampoco los sabios quedan libres en ocasiones. No sé dónde, cuenta la verosímil historia del compadreo de dos eruditos: dos hombres hábiles acuerdan difundir la especie de que conocen una de esas lenguas impenetrables, más fáciles de enseñar que de entender, etrusco o mejicano prehistórico; el poder, entonces, encantado de mostrar su voluntad de honrar a las ciencias y favorecer a los talentos que no le creen mayores problemas, los colma de bandas, de pensiones y cátedras.

Beyle tuvo, no obstante, una notable veneración por las matemáticas. Durante un tiempo se preparó para ingresar en la Politécnica y apreciaba las bellezas de la ecuación de segundo grado. Había albergado la esperanza de que su álgebra lo sacara de Grenoble. Otras cosas lo sacaron; pero conservó, de aquel breve período de preparación, la preciosa, y temible, costumbre mental de considerar igualmente nulas todas las *cosas vagas*, además de todos los valores indemostrables que pueblan los espíritus.

Señalo, a este propósito, que probablemente del único de sus contemporáneos de quien sólo habla en los términos más respetuosos es del Ilustre Lefrange.

* * *

Por lo que hace al clero...

El clero es el excitante predilecto de Stendhal. Tan pronto pinta el Stendhal mordaz a un obispo que se mira, un Narciso mitrado que ensaya cómo bendecir noble y dulcemente ante el espejo de una sacristía, como el Stendhal terrible lo acusa de doblez o hace befa de la necedad en el eclesiástico. Ni siquiera Voltaire ha mirado con tanta crudeza al sacerdocio. No se ha arriesgado a buscar en el mismo corazón del cura para buscar allí lo que ya había intuido —la mentira o la más necia credulidad que alternativamente Beyle descubre siempre—. Fuera del buen Blanès, abad astrólogo, liberal y hechicero, un poco herético, no hay un cura en Beyle que no sea, y no pueda dejar de ser, o un hipócrita o un necio*. Sin excepciones. Sin término medio. No es concebible un tercer caso, una contingencia que no sea desfavorable, inmoral, o absurda, ni del hombre ni del Orden.

* * *

El problema existe. A los ojos del indiferente en materia de religión el sacerdote es un misterio. El problema existe, ligado precisamente a la existencia de esos observadores exteriores a la religión. El incrédulo inteligente tiene necesariamente al sacerdote por un enigma, por un monstruo, medio hombre, medio ángel, que le asombra, que le hace sonreír, que le inquieta bastante a menudo. Se pregunta: *¿Cómo se puede ser sacerdote?*

Este problema delicado y real de la posibilidad del sacerdote bien vale algunas reflexiones.

Basta con acercarse a Stendhal para que, de una u otra forma, se le plantee al juicio la cuestión de la sinceridad. El problema del sacerdote, o sea del creyente profesional, no es sino un caso particular del problema de la creencia. La sinceridad o la inteligencia del creyente es siempre incierta a los ojos del no creyente, mientras que la recíproca es, en ocasiones, verdadera. Para el incrédulo es casi inconcebible que un hombre instruido, capaz de considerar tranquilamente las cosas, de abstraerse de sus deseos o de sus miedos imprecisos (o capaz de abstraerse de aquellos miedos a los que atribuye una significación de carácter individual, orgánico o casi morboso), capaz también de hablar claramente consigo mismo y de distinguir nítidamente campos y valores, no rechace en las leyendas y en las fábulas todos esos relatos de aconte-

* M. Paul Arbelet me indica que el abbé Chélan, en el *Rouge* y el abbé Pirard deben contarse, con Blanès, entre los curas de Stendhal que no carecen ni de fe ni de inteligencia. [Nota de la edición de la *Pléiade*.]

cimientos extraños, inmemoriales o improbables, esenciales a la autoridad de toda religión; no se haga consciente de la fragilidad de las pruebas y de los razonamientos en que se fundan los dogmas, no se asombre, hasta la negación, cuando constata que revelaciones, mandatos de importancia literalmente infinita para el hombre, se le ofrezcan como enigmas peligrosos parecidos a los de la Esfinge, con unas garantías tan débiles y unas formas tan alejadas de las que él mismo suele exigir a las cosas verdaderas. Nada más difícil que atribuirle todo eso, sin reservas, a alguien que se nos asemeja. No hay ninguna duda de que la fe existe, pero cabe preguntarse con qué coexiste en aquellos en quienes se da. Un incrédulo ve en ello una singularidad, si bien contagiosa; piensa que un creyente de inteligencia distinguida o superior, hombres como Faraday, jefe de la secta de los Sandemanianos, o Pasteur, albergan en sí verdaderamente a dos hombres.

La dificultad se encona cuando se trata de la continuidad de la fe, de su acción permanente. El incrédulo no consiente fácilmente que una fe sincera pueda coexistir con una conducta que no sea irreproachable, no menos que pueda armonizarse con el rigor del juicio y la lucidez. De tal suerte que si observa faltas o vicios en un creyente, siempre se sentirá tentado a colegir de ello que la fe de ese pecador es pura simulación. El pecado del creyente *tienta* de algún modo al no creyente. Se trata de una especie de trampa que la psicología del uno tiende a la psicología del otro.

Stendhal *visse, scrisse e amó* [*vivió, escribió y amó*] en pleno reflujó de lo religioso. Asiste a la publicación del *Génie du christianisme*, y no me cuesta demasiado imaginar el efecto que un libro tan molesto y de tan largo alcance debió producirle. Chateaubriand inaugura con esta obra el misticismo romántico y pintoresco cuyas consecuencias literarias, e incluso religiosas, se han venido sucediendo hasta nuestros días. De todas formas, Stendhal conserva cuanto se requiere para no dejarse seducir por este remozamiento de las bellezas y de las virtudes emotivas de la fe y del culto. Guarda molestos recuerdos de las gentes piadosas que le amargaron la infancia. Mantiene una notable confianza en el espíritu enciclopedista y tampoco ha perdido probablemente aquellas grandes esperanzas abrigadas en la segunda mitad del siglo XVIII de reducir el conocimiento del hombre a un sistema acabado de leyes exactas, expresadas con nitidez y lógicamente combinables, construido según el modelo de las hermosas y puras construcciones analíticas con que los Clairaut, los D'Alembert, los Lefrange habían representado el mundo físico tal y como se concebía en su tiempo. Encarna bastante bien, como buen sensualista abstracto, una protesta del año 1760 contra el año 1820 y sus *devoterías*.

Poeta además de la energía personal, admirador declarado de la actuación orgullosa y violenta de la Convención, adorador del Bonaparte de los primeros tiempos, el pasado le imponía muy poca cosa. De antaño no le interesaban más que los rasgos individuales, el carácter de los personajes excesivos y fuertes por sí mismos. Lo tradicional le suscitaba necesariamente los sentimientos de quienes soportan mal que otros hayan pensado, juzgado, elegido por ellos.

A tales hombres les resultan esencialmente antipáticas, incluso odiosas, las tradiciones y las religiones. Ven en ellas poderes basados en la *imitación*, y esta imitación reforzada por la necesidad y —como indica y aconseja claramente Pascal— por la *comedia*:

«Actuad tal y como ellos empezaron; *haciendo enteramente como si creyeran*, cogiendo agua bendita», etc.

(Imagínese la cara de Beyle al leer esta frase, si es que la leyó alguna vez.)

Pero estos hombres no encuentran en sus duros corazones nada de aquello que obliga al sacrificio del intelecto y del amor propio y que ordena el cuerpo a la comedia, con objeto de que ahorme poco a poco el alma en la verdad. No tienen la menor percepción íntima de esta *sustancia de las cosas que debemos esperar*, que, unida a las enseñanzas recibidas, a las prescripciones venidas de fuera, a las prácticas regulares, lleva a cabo y edifica la religión en un hombre. En el final de la vida no ven más que un mal cuarto de hora. *Nada de más allá*, piensan, y, para ellos, la muerte no representa más que una de las propiedades esenciales de la vida, la de perder todas las demás.

Se comprende que para entendimientos de este tipo se dé lo que he denominado el problema del sacerdote. Stendhal, como acabo de mencionar, lo resuelve sumariamente. Su estructura mental; las consecuencias que necesariamente había deducido de sus primeras impresiones; su viveza, que le hacía llevar sus antipatías al límite y expresarlas mediante una fórmula demasiado simple para ser verdad y demasiado clara para aplicarse a los hombres, le hacen incurrir fácilmente en una gran confusión de métodos. Razona sobre sacerdotes que él mismo se ha forjado. Razona sobre sacerdotes que se ha inventado. Se pone en su lugar, se siente necesariamente hipócrita o débil de espíritu. Como no se puede imaginar su fe, no les atribuye más que credulidad. Como sabe bien que no todos son necesariamente crédulos, los carga de mentira; inculpa de fraudulentos y de simuladores a quienes no lo son.

Pretender resolver mediante el razonamiento puro problemas cuyos elementos no se pueden enumerar ni definir es evidentemente un error, por muy extendido que esté. Sólo las cuestiones de álgebra pura se pueden tratar en sí mismas con el intelecto solo. Cuando se trata de

cosas reales hay que hacer cortes y observar. Mi experiencia me confirma la posibilidad de sacerdotes auténticos y ricos de espíritu. Conozco alguno y eso me basta. No estoy diciendo que me lo explique, pero sí digo que la opinión de Stendhal se ha debido al *accidente* de que no haya conocido a ninguno que fuese como los míos.

* * *

He ahí cómo puede equivocarse uno por el deseo de ver claro. Este ejemplo del juicio de Stendhal sobre los sacerdotes lleva inmediatamente a una consideración general. La mayor parte de los que se las dan de ser conocedores del corazón humano no distinguen en absoluto esa clarividencia de que se jactan de una disposición desfavorable respecto de los hombres. O tienen una boca amarga o tienen una boca irónica. La verdad es que no hay nada que parezca más *psicólogo* que la actitud habitual de *despreciar*. Ver claro es ver negro, según esta convención tan cómoda en ocasiones.

En ese sentido (lo que hará las delicias de los amantes de las mezclas), Beyle se sitúa en la línea de los Padres y Doctores menos suaves para los hombres y de los maestros más rigurosos de teología moral. La forma y la intención son muy diferentes, pero la sospecha en la mirada y el deseo casi culpable de concluir lo peor son los mismos. Lo peor es el alimento de los temperamentos críticos. El mal es su presa. Necesitan que se convierta en regla. Un «psicólogo» a lo Stendhal, pese a su sensualismo, necesita de la maldad de la naturaleza humana. ¿Qué sería de los hombres de talento sin el pecado original?

Todavía más sombrío, Balzac reúne a su alrededor, para hacerse una idea más honda, y como más *mordiente*, de la sociedad, a cuantos su oficio convierte en observadores y buscadores de infamias y de cosas vergonzosas, al confesor, al médico, al abogado, al juez y al policía, dispuestos todos a desvelar, definir y, en cierto modo, administrar todo el orden social. A veces, cuando leo a Balzac, tengo una *segunda* visión, como lateral, de una enorme y bullente sala de ópera, toda hombros, luces, brillos, terciopelos, hombres y mujeres de la más alta sociedad, expuestos, u opuestos, a un cierto ojo extralúcido. Un señor de oscuro, demasiado sombrío, demasiado solo, contempla y lee los corazones de esta muchedumbre de lujo. Todos estos grupos a los que dora la luz en las ricas sombras, estos rostros, estas carnes, estas pedrerías, estos murmullos encantadores, estas sonrisas sostenidas no son nada ante su mirada que opera en la espléndida reunión y la transforma sin piedad en una horrorosa colección de taras, de miserias y de crímenes secretos. Acá y allá, en todas partes, ve males, historias viles, faltas; ve el adulte-

rio, la deuda, los abortos, las sífilis y los cánceres, la estupidez y los apetitos.

Pero, por profunda que pueda parecer una mirada semejante, es, para mi gusto, demasiado simple y sistemática. Nunca llegamos al fondo cuando acusamos y juzgamos.

* * *

Cabría hacer un «Monólogo de Stendhal». Se reunirían en él sólo frases suyas, extraídas de su obra. Se podrían leer allí todos sus problemas:

Vivir. Gustar. Ser amado. Amar. Escribir. No ser engañado. Ser uno mismo —y, sin embargo, *medrar*—. ¿Cómo conseguir ser leído? ¿Y cómo vivir, despreciando o detestando a todos los partidos?

¿Dónde vivir? Italia vive sometida a los príncipes y a los curas. París tiene un clima espantoso y todo el mundo es calculador. Hay poca pasión y demasiadas vanidades. Allí se puede ser un hombre de talento.

Queda el futuro. (Le queda la ilusión de la posteridad.) Tiene que fabricarse una política de la gloria futura. Dentro de cincuenta años lo que me gusta gustará. Lo que me hace *a mí mismo* alentará a los talentos que dispondrán entonces de la gloria definitiva. En ese tiempo se despreciará cuanto se celebra hoy. Maistre y Bonald serán objeto de burlas. Chateaubriand y el estilo poético se habrán hecho imposibles. Por otra parte, reinará el hastío. Habrá dos Cámaras, y el republicanismo a la americana habrá triunfado en todas partes. La hipocresía habrá cambiado de máscara.

Pero hay que aguantar, atravesar medio siglo. ¿Cómo atravesar, sin perecer, cuarenta años de romanticismo para alcanzar la eternidad literaria? Es preciso que una cadena de devotos, una secta de *Felices-pocos* lo conduzca hasta los tiempos de Taine y de Paul Bourget, hasta el momento en que ese nervudo poeta, Nietzsche, esclavo de lengua alemana, a quien le gustará la idea de la energía como un tóxico, trasmute en «Buen Europeo» al cosmopolita a lo Stendhal.

* * *

Fue un ser sumamente divertido este Beyle, que al irrefrenable deseo de escandalizar unía las más exquisitas ambiciones. Rara vez deja de hacer notar que hay que sentirse herido por lo que dice. Y no suele fracasar en el intento. Provoca a los artistas con su estilo, al poder con su falta de respeto, a las mujeres con su cinismo y sus teorías. La facundia, las opiniones, la «cara dura» de este hombre tan ingenioso hacen pensar

en uno de aquellos viajeros prehistóricos, que fascinaban y agotaban a sus compañeros de mesa redonda en los tiempos de las últimas diligencias y de las primeras locomotoras. Pero este Gaudissart* alojado en el *Gran Hotel de Europa y del Amor* es uno de los más originales que haya habido. Sus charlatanerías viven, vivirán y harán vivir. Su brillante quincalla movilizará a multitud de cabezas filosóficas. Graves varones penarán para hacerse desenvueltos y claros como él.

A mi modo de ver, Henry Beyle es mucho más un tipo de talento que un hombre de letras. Es demasiado él mismo como para ser reducible a la condición de escritor. Eso es lo que gusta de él, lo que disgusta y me gusta.

He visto a Pierre Louÿs execrar esta prosa intolerable, tirar y pisotear *Le Rouge et le Noir*, con un extraño y quizá justo furor...

Sea como fuere, pese a las Musas, pese a su pluma y, de algún modo, pese a sí mismo, Stendhal se ha convertido en uno de los semidioses de nuestras Letras, un maestro de esta literatura abstracta y ardiente, más seca y más ligera que cualquiera otra, característica de Francia. Para él no cuentan más que los actos y las ideas, desprecia el *decorum*, se burla de la armonía y del equilibrio formal. Todo él está en el trazo, en el tono, en la fórmula y en el dardo; prodiga los escorzos y las reacciones vivas del ingenio. Este modo es siempre rápido, expresamente insolente; parece carecer de edad y, en cierto modo, de materia; es personal hasta el extremo, *centrado* directamente en el autor, desconcertante como un juego de múltiples respuestas, y se mantiene tan lejos de lo dogmático como de lo poético que detesta por igual.

* * *

No acabaría nunca con Stendhal. No se me ocurre mayor alabanza.

* Personaje de la *Comedia humana* de Balzac. Grotesco, jovial y seguro de sí mismo, interesado y ambicioso. [N. del T.]

Victor Hugo creador mediante la forma

Hay quien pretende que Victor Hugo ha muerto, que murió hace ya cincuenta años... Pero cualquier observador imparcial lo dudaría. Todavía ayer, se le atacaba como si no fuera más que un ser viviente. Se pretendía exterminarlo. Esa es una magnífica prueba de su existencia. Admitiré, en fin, que esté muerto; tengo la certeza, en cualquier caso, de que no lo está hasta el punto que pretenden.

Cuando, después de medio siglo de haber desaparecido, un escritor sigue suscitando discusiones apasionadas, cabe estar tranquilo respecto a su porvenir. Aún le quedan siglos de vigor a su nombre. El futuro se organizará en una sucesión bastante regular de fases de *abandono* y de fases de *favor*, de momentos de devoción y de períodos de olvido. Para una gloria, para su duración, esa es una condición de estabilidad. Se ha convertido en *periódica*.

Así, un autor se convierte en un sol o un planeta en el firmamento literario, mientras que tal otro, que fuera uno de sus émulos y que en un principio no brillaba menos que él, pasa y se escapa, como un meteorito, tal un accidente luminoso sin retorno.

Victor Hugo, un meteorito en 1830, no dejó de crecer y de brillar hasta su muerte. Cupo preguntarse entonces en qué pararía el fenómeno prodigioso de su fama y de su influencia. En un primer momento pareció que el tiempo trabajaba en su contra. Se dieron a conocer otros poetas; aparecieron nuevos modos poéticos y nuevos gustos del público. Por otra parte, críticos y hombres de talento de distinta valía osaron examinar sin la menor benevolencia la obra gigantesca. ¿Qué iba a ser de aquella inmensa, casi monstruosa, gloria?

Hoy lo sabemos. Hugo, el meteoro, el fenómeno cegador que ocupa todo un siglo con su brillo extraordinario, pero que, como les ha ocurrido a tantos otros, podría haberse oscurecido y extinguido poco a

Texto difundido por *Radio-Paris* el 25 de mayo de 1935 con motivo del cincuentenario de la muerte de Victor Hugo. Publicado en *Cahiers de Radio-Paris* el 15 de agosto de 1935 y reeditado en *Vues* (1948).

poco, haber entrado definitivamente en la noche del olvido; Hugo, de-
cía, se nos aparece hoy como uno de los grandes astros del cielo litera-
rio, un Saturno o un Júpiter del sistema del mundo del espíritu.

Cuando una obra se instala en ese rango superior, adquiere la nota-
bilísima propiedad de que, a partir de ese instante, cualquier ataque
que pueda hacerse, cualquier denuncia —por muy explotada que esté—
de los errores que puedan oscurecerla, cualesquiera sombras que en ella
se encuentren, le son mucho más favorables que funestos. Queda mu-
cho menos herida por ello que reavivada y, en cierto modo, también re-
juvenecida. Para ella, sus enemigos no lo son más que en apariencia;
más bien constituyen una poderosa ayuda para seguir imponiéndose a
la atención y para vencer una vez más al verdadero enemigo de las cosas
escritas: *el olvido*. Así pues, una vez traspasado cierto umbral, todo el
esfuerzo que se empeñe contra la obra no servirá más que para fortale-
cerla en su existencia adquirida, guía a la opinión hacia ella y la obliga a
reconocer en ella, una vez más, *un principio de durabilidad* contra el
que ninguna objeción, ninguna burla, ni siquiera el análisis mismo,
pueden nada.

Más aún: es perfectamente defendible que cuando una obra ha ac-
cedido a tal estado, sus defectos, tan brillantes como ella, operan como
denunciadores de sus bellezas, y procuran, además, a la crítica la oca-
sión de triunfos fáciles, de los que, a fin de cuentas, únicamente podrá
felicitarla la obra misma.

¿Cuál es, entonces, ese principio de durabilidad, esa cualidad sin-
gular que salva a los escritos del borrado total, que les asegura un valor
análogo al del oro, pues, merced a él, a los efectos del tiempo oponen
una suerte de incorruptibilidad maravillosa?

La respuesta está excelentemente formulada por Mistral: «*No hay
nada más que la forma*», ha dicho el gran poeta de Provenza; «la forma
conserva las obras del espíritu».

Para comprobar la evidencia de este dicho, tan sencillo y tan pro-
fundo, basta considerar cómo la literatura primitiva, la literatura no es-
crita, la que se conserva y se transmite mediante actos del ser viviente,
mediante un sistema de intercambio entre la voz articulada, el oído y la
memoria, es una literatura necesariamente ritmada, en ocasiones rima-
da, y provista de todos los mecanismos que la palabra puede ofrecer pa-
ra hacer posible el recuerdo de sí misma, para hacerse retener, impri-
mirse en el espíritu. En las épocas en que aún no se sabe cómo crear
signos materiales, todo aquello cuya conservación parece preciosa se
acoge a la forma de poema. A la forma de poema, lo que quiere decir
que habrá allí *ritmo, rimas, medida, simetría de figuras, antítesis*, todos
los mecanismos que constituyen las características de la *forma*. La *forma*

de una obra es, por tanto, el conjunto de características sensibles en las que la acción física se impone y tiende a resistir a todas las muy diversas causas de disolución que amenazan a las expresiones del pensamiento, ya se trate de la falta de atención, del olvido o, incluso, de las objeciones que a ese pensamiento puedan oponerse en el intelecto. Del mismo modo que el peso y las intemperies actúan constantemente sobre el edificio arquitectónico, así el tiempo trabaja en contra de la obra del escritor. Pero el tiempo no es más que una abstracción. Lo que actúa sobre la obra, lo que tiende a convertirla en indiferente, ingenua, oscura, molesta o ridícula es la sucesión de los hombres, de los acontecimientos, de los gustos, de las modas, de las ideas. Pues bien, la experiencia demuestra que todas esas causas de abandono no pueden acabar con una forma verdaderamente firme. Ella sola puede defender indefinidamente una obra contra los cambios del gusto y de la cultura, contra la novedad y la capacidad de seducción de las obras que se produzcan después de ella.

Además, mientras no se haya pronunciado el juicio definitivo sobre las obras basado en la calidad de su forma, hay una confusión de valores. ¿Se ha sabido nunca qué ha de durar? Podrá un escritor conocer en vida el mayor de los favores, suscitar el más vivo interés, ejercer una influencia inmensa, y tan venturoso éxito no prestará la menor seguridad a su destino definitivo. Una gloria tal, por legítima que sea, acaba siempre por perder todas las razones de existencia que sólo se contienen en el *espíritu* de una época; lo *nuevo* se torna *viejo*; lo *raro* se imita y se supera; la *pasión* cambia de expresión; las *ideas* se extienden, y las *costumbres* se alteran. La obra que sólo era *nueva, apasionada, significativa de las ideas* de un tiempo, puede y debe perecer. Pero si su autor ha sabido darle una forma eficaz, habrá echado cimientos en la naturaleza constante del hombre, en la estructura y funcionamiento del organismo humano, en el ser mismo. Habrá también vacunado su obra contra la diversidad de las impresiones, la inconstancia de las ideas, la esencial movilidad del espíritu. Además, un autor que comunica este poder de arraigo profundo a sus composiciones, testimonia con ello una vitalidad, una energía física singular. Vitalidad y energía que implican sensualidad, abundancia y dominio de los ritmos corporales, ilimitados recursos del ser, confianza en las propias fuerzas, y embriaguez en el abuso de esas fuerzas, ¿acaso no son éstos los poderes mismos, característicos del genio de Victor Hugo?

Hugo puede muy bien arriesgarse a todos los dardos de la crítica, afrontar cualquier amonestación, ofrecer a sus adversarios innumerables argumentos en contra de sí mismo, prodigar errores; se puede se-

ñalar en su obra muchas flaquezas y manchas, a veces enormes. Son sólo, gracias al resto, las manchas de un sol.

Mucho más aún: esta obra y esta gloria han podido enfrentarse sin perecer a la prueba más severa a que pueda someterse una obra y una gloria. Antes de la muerte del poeta, hubo otros poetas, poetas menores quizá, pero dotados de la más rara calidad, que publicaron obras dotadas de una delicadeza, o de una violencia, o de una profundidad, o de una magia nueva que no podían encontrarse en las suyas. Pudo haberse pensado que aquella novedad, aquellos prodigios de perfección, o de rareza, o de encanto, agotarían, debilitarían el imperio poético del gran hombre. Y tal efecto era tanto más probable cuanto que todos ellos procedían de él, más o menos abiertamente. Es bien sabido que tratar de no seguir o imitar a alguien es seguir imitándolo de alguna manera. El espejo invierte las imágenes.

Sin embargo, Hugo permanece y se impone siempre. Mi experiencia personal me lo prueba invariablemente: siempre que *—a mí, que estuve tan seducido, hace ya cuarenta y cinco años, por los prodigios de los encantadores de aquella época—* se me ocurre abrir un libro de Hugo, siempre encuentro, al hojear algunas páginas, cuanto se requiere para quedar admirado.

Hay que dedicar algunas palabras a cómo se introduce, se afirma y se desarrolla este gran poder poético.

Durante la primera mitad del siglo XIX se descuida, por lo general, esa misma forma de cuya importancia he intentado dar noticia. Apenas se procura el cultivo de la riqueza del lenguaje, de la propiedad de su uso, de la calidad musical de los versos. Lo que manda es la facilidad. Pero la facilidad, cuando no tiene aliento divino, es desastrosa. Por lo general los románticos se preocupan de operar casi únicamente con el primer movimiento del alma, cuyas emociones se esforzarán en transmitir, sin ocuparse de las resistencias del lector y sin que les preocupen las condiciones formales a las que ya me he referido. Lo fían todo al arrobamiento, a la intensidad, a la originalidad, a la fuerza desnuda de su sentimiento; no se detienen en organizar la expresión. Sus versos son asombrosamente desiguales; su vocabulario, vago; sus imágenes, a menudo imprecisas o tradicionales. Desconocen los inmensos recursos del lenguaje y de la poética; o los consideran molestos, estorbos a la manifestación del genio. Se trata de concepciones ingenuas, de dejaciones detestables. Hoy comprobamos hasta qué punto les aquejan tales negligencias, y no dejan de aquejarles progresivamente a lo largo de sus obras, a grandes poetas, a hombres como Lamartine, o como Musset, o al mismo Vigny. Ello se hace evidente cuando se considera la evolución de las cosas. Se comprueba entonces que si bien tales poetas han tenido

innumerables imitadores, no han encontrado a nadie que *continúe* su obra o, lo que es decir lo mismo, nadie podía desarrollar unas ideas y cualidades técnicas de que carecían. Ofrecían a la imitación, no al aprendizaje.

Hugo se alza por encima de ellos. Se da cuenta de la insuficiencia verbal y de la decadencia del arte de versificar que todos los triunfos de sus rivales no consiguen ocultar a sus ojos de conocedor profundo. Porque Hugo lo es. Nada más significativo que la elección de sus auténticos maestros: Virgilio y, sobre todo, Horacio, entre los latinos. Entre los franceses cultiva, con el máximo fruto, a los más sólidos y más ricos escritores que hayamos tenido, muy poco conocidos muchos de ellos, literalmente desconocidos algunos. Me refiero a poetas y prosistas de finales del siglo XVI y principios del XVII, cuya influencia sobre Hugo es innegable, hasta el punto de que de uno de ellos, el más oscuro de todos, ha llegado a tomar una o dos páginas. Cuando se remonta la corriente desde Racine hacia Ronsard, se ve cómo el vocabulario se enriquece, cómo las formas se afirman y varían. Corneille, Bartas, Aubigné, han sido modelos para Victor Hugo a los que, sin duda, oponía a Racine. Hugo, como todo poeta verdadero, es un crítico de primer orden. Su crítica se ejerce de hecho, y el hecho es que, desde muy pronto, opone a las debilidades de sus émulos los recursos de un arte que desarrollará mediante la ejercitación incesante que practicará hasta el final de su carrera.

Sí, en él, domina el artista. Durante más de sesenta años, todos los días, de cinco de la mañana a mediodía, se pone ante su banco de trabajo. Allí se prodiga en enfrentamientos contra las facilidades y contra las dificultades de un oficio al que día a día convierte en su propia creación. Imagínense ustedes a este inventor en el trabajo. He dicho bien, inventor, porque, en su caso, la invención de la forma es tan incitante y apremiante como la invención de imágenes y de temas. Desde las *Odes*, desde *Les Orientales*, parece divertirse imaginando tipos insólitos y a veces barrocos de poemas. Se ejercita, así, en todas las posibilidades de su arte. Madame Simone les recitará maravillosamente *Les Djinns*. Se trata de un ejercicio, entre los muchos que hizo, destinado a lograr la maestría en el universo de los efectos verbales. La consiguió finalmente hasta un punto extremo y, por otra parte, bastante peligroso. Llega a poseerla hasta saber resolver, o hasta creer saber resolver, todos los problemas, no sólo del arte, también del pensamiento, mediante los actos y los artificios de su retórica. Del mismo modo que sabe describir o, mejor, crear una prodigiosa presencia de todas las cosas visibles, del mismo modo que hace un cielo, una tempestad, un Circo de Gavarnie, un titán, se atreve a tratar del universo, de Dios, de la vida y de la muerte

con una extraordinaria, a veces pasmosa, libertad. Este aspecto de su obra ha dado mucho juego a la crítica, que pone de manifiesto monstruos de ridiculez y puerilidad en estas disquisiciones en magníficos alejandrinos. Pero ese celo de la crítica probablemente no ve que en ese modo, muchas veces sorprendente, de abordar o, mejor, de asaltar todas las cuestiones posibles y de resolverlas entre dos rimas, generalmente consonantes, se esconde una lección extraordinariamente profunda. En efecto, sean los que fueren los problemas que inquietan al espíritu, sean las que fueren las soluciones que se para a darles, todo ello no es finalmente (cuando llega a expresarlo) sino combinaciones de palabras, ordenamientos de términos cuyos elementos yacen en el caos alfabético del diccionario. Me decía una noche Mallarmé, bastante plácidamente, que si hay un misterio del mundo, aparecerá en un «premier Paris» [artículo editorial] del *Figaro*. Quizá también Hugo se jactaba, sin darse cuenta, de haber escrito o de poder escribir un día, dicha página...

Si no la escribió, escribió algunas otras. Fue un hombre que recorrió todo el universo del vocabulario y ensayó todos los géneros, de la oda a la sátira, del teatro a la novela, a la crítica, a la elocuencia. Nada más bello, en suma, que verlo desplegar su incomparable facultad de organización de los versos y de las palabras. Nunca se ha poseído ni ejercido en nuestra lengua, hasta ese grado, el poder de decirlo todo en versos exactos. Quizá hasta el abuso. En cierto modo, Hugo es demasiado fuerte como para no abusar de su poder. Transforma cuanto quiere en poesía. En el empleo de la forma poética encuentra un modo de infundir vida a cualquier cosa. Para él no hay objetos inanimados. No hay abstracción a la que él no haga hablar, cantar, quejarse, o amenazar, y, sin embargo, no hay en él un solo verso que no sea un verso. No hay un solo error de forma. En él la forma se enseñorea absolutamente. El acto que ejecuta la forma domina enteramente en él. Esta forma soberana es, en cierto modo, más fuerte que él; es como si estuviera poseído por el lenguaje poético. Por una extraña y muy instructiva inversión de función, lo que llamamos Pensamiento se transforma en él; en él, se convierte en el medio en vez de en el fin de la expresión. Muchas veces el desarrollo de un poema suyo es visiblemente la deducción de un maravilloso accidente del lenguaje que se ha planteado en su cabeza. El caso Hugo merecería largas y detalladas reflexiones que ni siquiera puedo esbozar aquí.

No es posible dejar de hablar de este hombre extraordinario sin invocar su propia voz, sin citar sus versos más hermosos, quizá los más hermosos que se hayan compuesto. Helos aquí, concluyen la pieza que escribió a los setenta años, con motivo de la muerte de Théophile Gautier:

Passons, car c'est la loi; nul ne peut s'y soustraire;
 Tout penche, et ce gran siècle avec tous ses rayons
 Entre en cette ombre immense où, pâles, nous fuyons.
 Oh! quel farouche bruit font dans le crepuscule
 Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule!
 Les chevaux de la Mort se mettent à hennir
 Et son joyeux, car l'âge éclatant va finir;
 Ce siècle altier que sut dompter le vent contraire
 Expire... O Gautier! Toi, leur égal et leur frère,
 Tu pars après Dumas, Lamartine et Musset.
 L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait;
 Comme il n'est plus de Styx, il n'est plus de Jouvence.
 Le dur faucheur avec sa large lame avance,
 Pensif et pas à pas, vers le reste du blé;
 C'est mon tour; et la nuit emplit mon oeil troublé
 Qui, devinant hélas! l'avenir des colombes
 Pleure sur des berceaux et sourit à des tombes.

(Pasemos, pues esa es la ley; nadie puede sustraerse a ella; / todo declina, y este gran siglo con todos sus rayos / entra en esta sombra inmensa donde, pálidos, huimos. / ¡Oh! ¡Qué ruido salvaje hacen en el crepúsculo / las encinas abatidas para la hoguera de Hércules! / Los caballos de la Muerte empiezan a relinchar / y están contentos, pues la edad brillante va a terminar; / Este siglo altivo que supo dominar el viento contrario / Expira... ¡Oh Gautier!, tú, su igual y su hermano, / partes tras Dumas, Lamartine y Musset. / Se ha secado la ola antigua en que se rejuvenecía; / ya no hay Estigia, y ya no hay Nueva Juventud. / El duro segador con su ancha hoja avanza, / pensativo y paso a paso, hacia el resto del trigo; / es mi turno; y la noche llena mi ojo turbio / que adivinando ¡ay! el futuro de las palomas / llora sobre cunas y sonríe a tumbas.)

Recuerdo de Nerval

Me veo —mejor, creo verme— sentado en una silla de paja amarilla, de patas finas de color coral, con los talones apoyados en un travesaño y la frente entre los puños, leyendo y releendo sin parar mis libros: un grueso volumen, fechado en 1840, y que osaba titularse *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, una edición pirata belga, y, en un volumen editado por *Michel Lévy* de cubierta verdosa, la *Bohème galante*, esa deliciosa colección que no me cansaba de leer, en la que encontraba todo lo que de encanto y evasión necesitaban mis doce años.

NERVAL, en cuanto suena su nombre se me viene a los ojos del recuerdo el verde desvaído de aquel ejemplar, y, reanimados por este color, vuelvo a ver los instantes absurdos e intensos, robados al aburrimiento, a los deberes, al día verdadero, gracias al sortilegio de las palabras. Pasaba y volvía a pasar del atroz *Bug-Jargal* y del espantoso *Han d'Islande* al viejo París, al Pont-Neuf, todavía nuevo, y a cuanto evocaba de siniestro y emocionante, de fantástico e indiscutible, la historia mágica de aquella *Main enchantée* (*Mano encantada*), que tras ser cortada por el verdugo, nada más caer al suelo del cuerpo del colgado, echa a correr con sus cinco dedos, como un cangrejo atareado, afanándose por escapar entre los pies de los curiosos. Sería capaz de dibujarla... Imagino el aguafuerte que un grabador podría hacer con el motivo. No me cuesta nada figurarme la liberación de este órgano del hacer y del coger, la borrachera de una mano liberada y convertida en aventurera, a la busca de algún acto por el mundo. He de confesar que incurro muchas veces en tan extraño exceso mental (que a veces va demasiado lejos) cuando miro fijamente (incapaz de oír nada, por otra parte) el arrobaamiento de los dedos de un virtuoso sobre un teclado.

Pero también me arrullaba, en la querida *Bohème Galante*, con uno de sus capítulos más encantadores, que me revelaba además, la región más delicadamente poética de Francia, el Valois, y con ella esa literatura que hay que denominar «popular», espantosa palabra para designar tan

Gerard de Nerval, *Chimères*, prólogo de P. Valéry y litografías de Luc-Albert Moreau, París, Pour les amis de poésie, MCMXLIV.

deliciosa producción. Como es sabido, esas pocas páginas dedicadas a las viejas baladas francesas no dejaron de influir en algunos poetas que tenían veinte años cuando yo tenía doce. Moréas las había leído; y no fue el único.

Nerval ha sido el primero en sacar a la luz esas piezas tan bonitas. Ni que decir tiene que ni una sola de nuestras antologías poéticas hace hueco a estos frutos espontáneos del placer de cantar. Algunas de estas composiciones me transmiten la sensación de perfección en su género. Encuentro en ellas la frescura inmediata de una efusión absolutamente natural y dichosa de la vida, que se opone, hasta definirlos por contraste y convertirlos en algo esperable, a nuestros poemas cultos, sabiamente organizados, que no pueden prescindir de la meditación y de la búsqueda abstracta por parte del autor, ni de la cultura y atención activa por parte del lector. ¿Cómo ha podido acallarse un venero tan puro y de una facilidad tan llena de gracia? ¿Qué ha esterilizado a nuestro pueblo, al parecer ya para siempre, en lo poético y lo ha entregado sin defensas a lo que hay de más bajo, cada vez de más bajo, en las fuentes abyectas de la necedad y de la vulgaridad?

Entre los libros que me sorbían el seso por entonces había un pequeño volumen en muy mal estado, del que diré algunas palabras, pues hay algo más que una razón cronológica para que mi recuerdo lo asocie con el de la obra de Nerval. ¿Se titulaba, por ventura, *Almanach Prophétique* aquel folleto desencuadernado? Lo ilustraban algunos grabados a la madera que me hechizaban. El texto reunía ciertas elucubraciones que pretendían ser inquietantes, algunos conjuros y hechizos de aritmomancia, unas cuantas anécdotas en las que el diablo desempeñaba algún papel y, por último, el relato impresionante y turbio (de cuya «historicidad» carezco de datos) de la recepción del rey de Prusia en una Logia de Verdún, en la que se hacía aparecer ante él y hablarle a la sombra misma del gran Federico...

Toda la materia humosa y embriagadora de aquel pobre Almanaque estaba sublimada en el espíritu de Nerval.

En aquella inteligencia penetrada de inquietudes, las sombras y las luces estaban curiosamente distribuidas. He hablado ya de su muy exquisito gusto por la más sencilla de las voces francesas. Con ese mismo amor amaba los bosques y los arroyos, sobre todo los de las inmediaciones de Senlis, y ese noble bosque de Compiègne donde, una noche, en un claro pantanoso, vi una luna llena que tejía en el velo de la bruma un arco iris de fríos colores, todo recamado en plata. La maravilla de aquel espectro glaseado le hubiera encantado, sin duda, a Nerval, amante fervoroso de esos decorados legendarios que se suelen situar a orillas del Rin. Los cuentos y los lieds que ha inspirado este río le eran

tanto más familiares cuanto que conocía muy bien la lengua alemana. Como es sabido, Goethe lo elogió por su traducción del primer Fausto. Probablemente fue el único romántico francés que conoció a fondo la Germania lírica y metafísica de donde nos vino el romanticismo. Pero junto a esta cultura filológica y precisa, su erudición compleja, desbordando todos los límites críticos, reunió, poco a poco, un *dominio de lo incierto*, en el que los productos más seductores y más raros del pensamiento se combinaban en una especie de *saber fantasmal*, amasado de teúrgia, gnosis, cábala, mitología descifrada, de todo cuanto de misterio puede absorber un espíritu demasiado ávido de claridades. A su sed de prodigios no le faltó la magia, ni las promesas de las ciencias arcanas, ni las perspectivas de las más audaces especulaciones.

Para los espíritus de esta naturaleza, para quienes la curiosidad no es sino ansiedad, todo lo que está escondido, velado, sellado, ejerce una atracción especial; no pueden evitar la idea de que la importancia de un conocimiento será mayor cuanto más difícil sea acceder a él. Investigan los textos tenebrosos y creen en los secretos de las sociedades secretas. En el pretendido origen que las tradiciones de Egipto se atribuyen a sí mismas, Nerval podía imaginar un estado hierático en el que los sacerdotes que lo gobernaban a la sombra de los faraones poseían un tesoro de poderes esenciales y temibles. Pero, mucho más cerca de él, en absoluto sumergida en el fabuloso hondón de los tiempos, se había, si no formado, sí desarrollado, mantenido y elaborado con raro fervor la idea de una ciencia de las Ciencias iniciáticas y de una verdad prohibida al común de las gentes, transmitida de adepto en adepto, renovada o hallada a través del tiempo por revelaciones inesperadas. Esta complacencia en el misterio había tenido su máximo auge pocos años antes de que él naciera. Si jugáramos al juego de las filiaciones de talantes y nos dedicáramos a relacionar por las similitudes de sus tendencias a los hombres de la primera mitad del siglo XIX con los hombres del siglo precedente, sería fácil encontrar en nuestro poeta los rasgos de un contemporáneo de Swedenborg, de Saint-Martin, o de aquellos teósofos o místicos, cuyas obras debió meditar largamente y de quienes, de algunos de ellos, trata en su libro *Iluminados*. No fue el único que, entre 1830 y 1850, buscaba la luz en una contemplación de las tinieblas. En aquellos años, mientras que Stendhal seguía, a su modo, una vena de lucidez viva, positiva y desembarazada, que venía quizá de Diderot o de Beaumarchais, Balzac, en más de un sitio de su obra ingente, muestra curiosidades que no siempre parecen meramente literarias. Se interesa en las búsquedas excesivas; cree en los talismanes; en *Louis Lambert* crea una suerte de héroe de la vida iluminativa no autorizada; inventa o

toma prestada la historia mágica y bastante desagradable de la *Peau de Chagrin*.

Se plantea aquí, por sí misma, una cuestión extremadamente delicada. ¿Es un síntoma de debilidad mental, o de trastorno de la inteligencia, ese gusto por las cosas ocultas, la creencia en fenómenos prodigiosos y reservados o en la existencia de seres contranaturales y en sus manifestaciones? Sin duda lo prudente sería tratar el problema en términos estadísticos. ¿Cuántos auténticos locos hay en una muestra numerosa de personas que se ocupan seriamente del mundo invisible? Svedenborg llevó hasta el final de su larga existencia una vida absolutamente normal: miembro de distintas Academias, sabio, ingeniero reputado, alto funcionario, hombre de mundo, sus visiones eran tan distintas de su comportamiento social como lo son nuestras ensoñaciones del nuestro. Nerval, por el contrario, hacia la mitad de su carrera, parece perder, a ratos, el control de su actividad interior. Se rehacía, por lo demás, y era consciente de haber delirado. En estos asuntos hay que abstenerse, creo yo, de aplicar el engañoso principio de causalidad. ¿Pueden determinadas ideas producir trastornos funcionales permanentes, o son determinados estados patológicos los que desarrollan ciertas ideas (y no precisamente confusas, sino más bien bastante organizadas)? Es imposible tratar estos problemas con algún rigor; *ni siquiera sabemos enunciarlos*.

El caso Nerval, por otra parte, se complica con la «literatura». Gérard es escritor. *Es, por tanto, sensible* a todo —percepción o pensamiento que le sobrevenga— cuanto pueda llegar a tener valor de producción mediante los mecanismos del lenguaje. *El Homo Scriptor, el Hombre de pluma*, no puede dejar de pensar en el efecto que ha de tener sobre un lector lo que impone al papel. Inconscientemente, o no, especula sobre el poder de las palabras. La certeza de la existencia de este cálculo, por otra parte, suscita inevitablemente en el pensamiento crítico una presunción de *sinceridad mitigada*; en el místico, en el mistagogo, en el iniciado o en el conductor de hombres o de almas *que escriben*, se sospecha una tensión, confesa o innata, de abusar de su fuerza expresiva; a nadie se le oculta que la intención o la vocación de actuar sobre los otros nos hace distintos...

No estoy diciendo que Nerval haya querido transmitir de su mundo ideal un poco más de lo que recibiera, pero no puedo dejar de tener en cuenta que la literatura, al ser esencialmente un desarrollo monstruoso de las virtudes del lenguaje, corrompe todo aquello por lo que se interesa; no hay sinceridad, buena fe o buena voluntad, expresadas por ella que no hagan pensar que son el artificio más deliberado y artificioso de los artificios. No parece imposible que las bellísimas e «inspira-

das» páginas que se leen en *Aurélia* o en *Les Filles du Feu* hayan sido escritas por la sola gracia del talento. A todo lo largo de los tiempos, la Literatura ha sabido jugar de maravilla con la noción común de demencia. Multitud de escritores, de nuestros días, se consagran al cultivo de un delirio sistemático, limitado; le atribuyen un valor de *segundo conocimiento*, y acceden, sin mayores consecuencias, a la calidad, o a la dignidad, de «videntes». Entre los poetas se busca hoy menos *el estado de canto* que el «estado enloquecido». Esta es una moda del mayor interés; demuestra la posibilidad de conseguir la *paranoia sintética*, y de hacerla cristalizar en quasi-poemas incandescentes y bastante difíciles de distinguir unos de otros. Hay quien ha tomado por modelo el *Libro de Enoch* o el *Apocalipsis*, elección que esta época furiosa explica suficientemente.

El estado actual de la sensibilidad literaria le ha valido a Nerval una gloria tardía, pero que parece duradera. Durante mucho tiempo, sólo su triste fin y la leyenda que lo rodea mantuvieron su nombre por encima justo del umbral del olvido. Pero desde hace treinta o cuarenta años, se le está leyendo, se le reedita, se saben de memoria sus mejores versos: se le ama.

La obra es corta. Y hay que reconocer que esa brevedad se reduce, por sí misma, a una docena de estrofas. El resto no tiene la menor fuerza, retrocede ante la vista, se diluye en facilidades verbales para amoríos, o no inspira más que piedad por un material y una retórica románticas que ni siquiera el genio de Hugo consigue hoy apenas sostener, y del que la inteligencia de Baudelaire prescindió. Con un título como *La Tête armée* (*La cabeza armada*), que en Nerval no es más que un incitante anuncio, Hugo hubiera hecho, sin duda, algo extraordinario. Cito, sin embargo, de esta obra los extraños versos que siguen, cuya rara incoherencia obliga a releer:

Alors on vit sortir du fond du Purgatoire,
un jeune homme inondé des pleurs de la Victoire
que tendit sa main pure aux monarques des cieux

(Se vio entonces salir del fondo del Purgatorio, / a un joven inundado en los llantos de la Victoria / que tendió su mano pura a los monarcas de los cielos.)

Se puede paladear esta mítica mezclanza.

Pero lo que queda, y quedará, del Nerval poeta se concentra en el célebre *Desdichado**, en *Artémis* y en los *Vers dorés*. Ya no se olvidará

* Titulado así, en español, por G. de Nerval. [N. del T.]

nunca esa encantadora «Sainte Napolitaine aux mains pleines de feux» (*santa napolitana con las manos llenas de fuegos*) [que son rayos de madera dorada], ni esa simetría tan feliz que compone y opone «les soupirs de la sainte et les cris de la fée» (*los suspiros de la santa y los gritos del hada*), y siempre se podrá soñar con «ce pur esprit qui s'accroît sous l'écorce des pierres» (*ese espíritu puro que crece bajo la corteza de las piedras*).

El encanto cierto de estos pocos sonetos, únicos en nuestra literatura, está seguramente en la impresión que dejan de una personalidad al mismo tiempo débil y violenta, culta e ingenua, rebelde y enmascarada, en la que una desesperación indefinida, pero que se percibe como profunda y auténtica, mezcla en sus jaculaciones todo cuanto de simbólico le ofrecen a su expresión los imaginarios recuerdos de existencias desvanecidas. Dispone del tesoro desordenado que, en medio de las tinieblas eruditas, hacen lucir la antigüedad, en lo que tiene de esoterismo; el cristianismo, en lo que tiene de alegórico; la edad media, en lo que tiene de magia y encantamiento; el panteísmo, por su condición esencial de poesía. Este saber complejo —cuyos elementos son todos, uno a uno, dudosos y sospechosos— constituye, sin embargo, una rica y embriagadora sustancia lírica. La Santa, el Hada, el Caballero de la Muerte, la Sirena y la Sibila, el Cristo y el dios Kneph, todos estos nombres reunidos en unos pocos versos, y el poeta identificándose con cada uno de ellos mediante una palabra, todo ello me despierta una sensación confusa, misteriosa y punzante de metempsicosis, de evocación sincrética de muertos o seres legendarios que vinieran a vivir vagamente en los confines de la falsa memoria y de la creación poética. Este puñado de versos sugiere una fase de disociación de las nociones adquiridas, en la que todas ellas se descompusieran, se combinaran o se sustituyeran unas por otras, según las livianas leyes de un estado de ensueño en el que la Filosofía se tornara Fábula con la misma facilidad que la Fábula se convertiría en Filosofía. Y, aun así, pese a que las Musas se confundieran en él, el Ritmo, la Métrica, las Rimas, tal una onda portadora, sostendrían, en las formas de la prosodia —que constituyen el exacto acuerdo de la Voz, que es un acto, con el Oído, que es una sensación—, las modulaciones del alma; acogerían en su trama las sorpresas de los juegos del ingenio y del azar.

Pero, en el fondo común a todos estos poemas, hay una angustia espantosa. La fantasmagoría y la mística naturalista de estas composiciones revelan —mucho más que la velan— la miserable condición de una sensibilidad entregada a los rigores del desnudamiento y a las instancias terribles de la melancolía ansiosa. La penosa impresión que deja su lectura queda agravada, aún más, por lo que sabemos del fin siniestro de Nerval.

Cuando, de niño, leía la *Bohème Galante* ignoraba el terrible destino del autor de un libro tan encantador. Otro gran artista, con el cerebro poblado de visiones y sombras funestas, Méryon, hizo, desde las proximidades del depósito de cadáveres, un intenso aguafuerte en donde tuvo lugar la escena del 26 de enero de 1855. «*Muerte por suspensión*» dice el proceso oral de la Morgue. Hacía un frío terrible: dieciocho grados bajo cero. El cadáver no llevaba abrigo. Estaba *trajeado*. Se comprobó que llevaba dos chalecos de franela debajo de dos camisas de percal. Son detalles crueles. Hacen pensar en el Edgar Poe que, en medio de un frío igualmente intenso, seguía el coche fúnebre de su esposa, envuelto en el mismo chal que había envuelto a la muerta. No tenía otra cosa para ponerse.

De todos los medios gráficos con que se puede acompañar un texto, la litografía es, quizá, el que más conviene a la poesía. La madera y el cobre tienen sus virtudes propias; ayudan muy bien a la prosa. Pero la poesía no es pensamiento, es la divinización de la Voz. Pondrá, así, sus complacencias, en el arte que se empeña en quitarle a la piedra la flor; el arte en el que el rasgo vivo y leve, por la naturaleza del lápiz blando que lo traza, puede sumirse en inflexiones como el tono de la voz; perderse, unas veces, como el murmullo en las sombras, o adensarlas, otras, mediante el uso de la nada, hasta llegar a la negrura pura de los silencios absolutos.

Luc-Albert Moreau obedece a la llamada de la Poesía desde su condición de hombre con corazón de artista que se reparte entre dos poderes del encantamiento: la Voz y la Línea, la Ficción y la Forma disputan y se armonizan en él. Tiene su manera de amar a sus poetas, que consiste en traducirlos ante su mirada interior, mientras que su mano, atenta a la dicha que llega, sobre el grano fino de la piedra calcárea, espera la orden del ensueño que sus obras crean.

Como ya lo hizo Rimbaud, él comenta hoy a Nerval; lo rodea de sus figuradas invenciones, con un respeto, una discreción, una medida en el sentimiento que me emocionan. Apenas me atrevo a encarecerlo. No se me oculta que en nuestros días no se tolera que se hable de *gusto*. Semejante elogio, que fue supremo, se tiene hoy por una suerte de ofensa. Pero qué importa una época, cuando, después de todo, de lo que se trata es de salir de ella; cuando el acto de empuñar la pluma o el lápiz no tiene otro sentido ni valor profundo que el de dirigirlos contra lo que es y dedicarlos a un siglo indefinidamente futuro...

Del mismo modo que Goethe se complació con la transposición que de Fausto hizo Nerval a su lenguaje, sin duda, Nerval miraría con ojos encantados las imágenes de sus Quimeras, repensadas y dibujadas por Luc-Albert Moreau.

Situación de Baudelaire

Baudelaire está en el punto más alto de su gloria.

El pequeño volumen de *Las flores del mal* (*Les Fleurs du Mal*), que apenas llega a las trescientas páginas, iguala en la estima de los eruditos a las más ilustres, y más vastas, obras poéticas. Ha sido traducido a la mayoría de las lenguas europeas, lo que constituye un hecho sobre el que me detendré un poco, porque, en mi opinión, es único en la historia de las Letras francesas.

Generalmente los poetas franceses gustan poco y son poco leídos en el extranjero. Mejor acogida tiene nuestra prosa; rara vez, y mezquinamente, se nos conceden virtudes poéticas. El orden y esa suerte de rigor que, desde el siglo XVII, reinan en nuestra lengua; nuestra particular acentuación; nuestra estricta prosodia; nuestro gusto por la sencillez y la claridad inmediata; nuestro temor a la exageración y al ridículo; una especie de pudor en la expresión, y la tendencia de nuestro genio a la abstracción han hecho de la nuestra una poesía diferente a la de las demás naciones, a las que les suele pasar desapercibida. A los extranjeros La Fontaine les parece insípido. Racine les está vedado. Sus armonías son demasiado sutiles, su trazado demasiado puro, su discurso demasiado elegante y demasiado matizado, como para que puedan ser apreciados por quienes no tienen un conocimiento íntimo y originario de nuestra lengua.

El mismo Victor Hugo, dejando aparte sus novelas, apenas se ha difundido fuera de Francia.

Con Baudelaire, sin embargo, la poesía francesa sale por fin de las fronteras de la nación. Se hace leer en el mundo; se impone como la poesía de la modernidad; genera imitadores y fecunda a muchos ingenios. Hombres como Swinburne, Gabriele d'Annunzio o Stefan George atestiguan magníficamente la influencia baudelariana en el exterior.

Conferencia pronunciada el 19 de febrero de 1924 en la *Société de Conférence* y publicada por la Imprimerie de Monaco ese mismo año. Ediciones posteriores: *Revue de France*, 15 de septiembre de 1924; núm. 1 de la colección *Sage et ses Amis*, 15 de diciembre de 1924; introducción a *Les Fleurs du Mal*, París, Payot, 1926. Reeditado en el tomo G de *Œuvres, Variété* (1937).

Puedo, pues, decir que aunque haya entre nuestros poetas algunos más grandes y más vigorosamente dotados que Baudelaire, ninguno hay que sea más *importante*.

¿En qué estriba esta importancia singular? ¿Cómo un ser tan especial, tan fuera de lo común, como era Baudelaire, ha podido generar un movimiento tan extendido?

Este gran favor póstumo, esta fecundidad espiritual, esta gloria que está en su momento más alto, seguramente no dependen sólo de su valor como poeta, sino también de circunstancias excepcionales. Una primera circunstancia excepcional es que a una inteligencia crítica se asocie la virtud poética. Baudelaire debe a esta rara alianza un descubrimiento capital. Había nacido sensual y exacto; estaba dotado de una sensibilidad que le exigía la búsqueda de las mayores delicadezas de la forma; pero tales delicadezas tan sólo lo hubieran convertido, sin duda alguna, en un émulo de Gautier o en un excelente parnasiano, de no ser porque la curiosidad de su genio le llevara a descubrir en las obras de Edgar Allan Poe un nuevo mundo intelectual. En Edgar Allan Poe se le aparecen, y lo maravillan: el demonio de la lucidez; el genio del análisis; el inventor de las más nuevas y más seductoras combinaciones de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo; el psicólogo de lo excepcional; el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte. Tantas visiones originales y promesas extraordinarias lo hechizan. Su talento queda transformado por ellas y su destino espléndidamente cambiado.

Volveré enseguida a los efectos de este mágico contacto de dos talentos.

Antes debo considerar una segunda circunstancia notable de la formación de Baudelaire.

Cuando llega a la edad adulta, el romanticismo está en su apogeo; una generación deslumbradora está en posesión del imperio de las Letras: Lamartine, Hugo, Musset, Vigny son los maestros del momento.

Pongámonos en el lugar de un joven que llega a la edad de escribir en 1840. Lo nutren aquellos mismos a los que su instinto le manda imperiosamente abolir. Su existencia literaria, provocada y mantenida por ellos, incitada por su gloria, determinada por sus obras, depende necesariamente, sin embargo, de la negación, del derrocamiento, de la sustitución de estos hombres que le parecen llenar todo el espacio de la fama y vedarle: el mundo de las formas, uno; el de los sentimientos, otro; el pintoresquismo, un tercero; la profundidad, un cuarto.

Tiene que distinguirse a cualquier precio de un conjunto de grandes poetas excepcionalmente reunidos por algún azar en la misma época y en la plenitud de su vigor todos ellos.

Cabría, pues —debería, pues—, plantearse el problema de Baudelaire de la siguiente manera: «ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset». No digo que semejante propósito fuera consciente, pero estaba en Baudelaire necesariamente —incluso, era esencial a Baudelaire—. Era su razón de Estado. En los dominios de la creación, que lo son también del orgullo, la necesidad de distinguirse es inseparable de la existencia misma. Baudelaire escribe en su proyecto de prólogo a *Las flores del mal*: «Desde hacía mucho tiempo, poetas ilustres se habían repartido las provincias más floridas del dominio poético, etc. Así que yo haré algo distinto...»

En suma, es llevado, constreñido, por su estado de alma y de los datos, a oponerse cada vez más claramente al sistema, o a la ausencia de sistema, que se denomina romanticismo.

No voy a definir aquí este término. Intentarlo supondría haber perdido el menor sentido del rigor. Únicamente trato de restituir las reacciones y las intuiciones más probables de nuestro poeta «en estado naciente», en el momento en que se enfrenta a la literatura de su época. A Baudelaire le produce una cierta impresión que nos es posible reconstruir, con facilidad, incluso. En efecto, merced al paso del tiempo y al ulterior desarrollarse de los acontecimientos literarios —gracias asimismo a Baudelaire, a su obra y a la fortuna de esa obra— tenemos un medio sencillo y seguro de precisar un poco nuestra idea necesariamente vaga y, en la medida en que recibida, absolutamente arbitraria, de qué fue el romanticismo. *Ese medio consiste en la observación de qué le sucede al romanticismo*, qué lo altera, qué lo corrige y niega, hasta llegar a sustituirlo. Basta considerar los movimientos y las obras que se produjeron tras él, en su contra, y que, inevitablemente, automáticamente, fueron *respuestas exactas* a lo que era él. Visto así, el romanticismo fue aquello contra lo que respondió el naturalismo, aquello contra lo que se reunió el Parnaso; y fue, por las mismas razones, lo que determinó la actitud particular de Baudelaire. Fue lo que, casi simultáneamente, suscitó contra sí mismo la voluntad de perfección —el misticismo de «el arte por el arte»—, la exigencia de la observación y de la fijación impersonal de las cosas; *el deseo*, en una palabra, *de una sustancia más sólida y de una forma más culta y más pura*. Nada nos da una información más clara sobre los románticos que el conjunto de programas y de tendencias de sus sucesores.

¿No será que los vicios del romanticismo no son sino los excesos inseparables de la confianza en sí mismo?... La adolescencia de las novedades tiende a la fatuidad. La prudencia, el cálculo y, en suma, la perfección sólo aparecen en los momentos de economía de esfuerzos.

Sea como fuere, la era de los escrúpulos empieza en los tiempos de la juventud de Baudelaire. Ya Gautier protesta y reacciona contra el abandono de las exigencias de la forma, contra la indigencia o la impropiedad del lenguaje. Enseguida los distintos esfuerzos de Saint-Beuve, de Flaubert, de Leconte de Lisle, se opusieron a la facilidad apasionada, a las inconsistencias del estilo, a los desbordamientos de necedad y de excentricidad... Parnasianos y realistas consentirán en perder en intensidad aparente, en abundancia, en gesticulación oratoria, lo que ganarán en profundidad, en verdad, en calidad técnica e intelectual.

En síntesis, diría que la sustitución del romanticismo por estas «escuelas» diversas puede concebirse como la sustitución de una acción espontánea por una acción reflexiva.

La obra romántica, *en general*, soporta bastante mal una lectura detenida y erizada de las prevenciones de un lector difícil y refinado.

Ese lector era Baudelaire. Baudelaire tiene el mayor interés —un interés vital— en percibir, en constatar, en exagerar todas las debilidades y las lagunas del romanticismo, observadas en las obras y en las personas de sus más grandes hombres. *El romanticismo está en su apogeo*, pudo muy bien decirse, *luego es mortal*; y pudo, también, mirar a los dioses y a los semidioses del momento, con ese mismo ojo de extrañamiento con que Talleyrand y Metternich miraban, hacia 1807, al amo del mundo...

Baudelaire miraba a Victor Hugo; no es difícil conjeturar qué pensaba. Hugo reinaba; le había tomado a Lamartine la ventaja de un *material* infinitamente más poderoso y preciso. El vasto registro de sus palabras, la diversidad de sus ritmos, la superabundancia de sus imágenes aplastaban toda poesía rival. Pero su obra, en ocasiones, se sacrificaba a la vulgaridad, se perdía en elocuencia profética y en apóstrofes infinitos. Coqueteaba con la masa, dialogaba con Dios. La simplicidad de su filosofía, la desproporción y la incoherencia de los desarrollos, el frecuente contraste de las maravillas de detalle con la fragilidad del pretexto y la inconsistencia del conjunto, todo, en fin, lo que podía chocar y, en consecuencia, instruir y orientar hacia un futuro arte personal a un observador joven y despiadado, debió notarlo Baudelaire en sí mismo, y discriminar, en la admiración que le imponían los prodigiosos dones de Hugo, las impurezas, las imprudencias, los puntos vulnerables de su obra; es decir, las posibilidades de vida y las oportunidades de gloria que un artista tan grande dejaba aprovechar.

Poniendo en ello un poco más de malicia y un poco más de ingenio de lo que sería conveniente, no deja de ser tentador aproximar la poesía de Victor Hugo a la de Baudelaire, con la intención de hacer aparecer ésta como exactamente *complementaria* de aquélla. No insistiré

en ello. Es fácil ver que Baudelaire ha investigado qué había dejado de hacer Victor Hugo; es evidente que se abstiene de todos los efectos en los que Victor Hugo era invencible; que se somete a una prosodia menos libre y escrupulosamente alejada de la prosa; que pretende, y consigue casi siempre, la producción del *encanto continuo*, esa inapreciable cualidad y, en cierto modo, transcendente de ciertos poemas, pero cualidad que rara vez se encuentra, y rara vez pura en caso de encontrarse, en la obra inmensa de Victor Hugo.

Baudelaire, por otra parte, no ha conocido, o sólo lo ha conocido apenas, al último Victor Hugo, al Victor Hugo de los errores extremos y de las supremas bellezas. *La Leyenda de los siglos* (*La légende des Siècles*) aparece dos años después de *Las flores del mal*. Las obras posteriores de Hugo se publican mucho tiempo después de la muerte de Baudelaire. Para mí, tienen una importancia técnica infinitamente superior a la de todos los demás versos de Hugo. No es este el lugar ni el momento de desarrollar esta opinión. Me limitaré a esbozar una digresión posible. Una de las cosas que más me llaman la atención en Victor Hugo es su incomparable potencia vital. Potencia vital, es decir, longevidad y capacidad de trabajo *combinadas*, longevidad *multiplicada por* capacidad de trabajo. ¡Durante más de sesenta años, ese hombre extraordinario se pone al trabajo todos los días de cinco de la mañana a mediodía! No deja de provocar combinaciones del lenguaje, quererlas, esperarlas, y oírles sus respuestas. Escribe cien o doscientos mil versos y, merced a dicho ejercicio ininterrumpido, adquiere una peculiar manera de pensar, que cierta crítica superficial ha juzgado como Dios le ha dado a entender. Pero en el curso de tan larga carrera, Hugo no se ha cansado de perfeccionarse y fortalecerse en su arte; sin duda, cada vez más, peca contra la selección; poco a poco, pierde el sentido de las proporciones; embadurna sus versos con palabras indeterminadas, vagas y vertiginosas, y tan abundantemente y con tanta facilidad los llena de «abismos», «infinitos», «el absoluto», que tales palabras monstruosas pierden hasta la apariencia de profundidad que el uso les ha dado. ¡Y, aun así, qué versos prodigiosos, qué versos de incomparable aliento, de inimitables organización interior, resonancia, plenitud, no ha escrito en el último período de su vida! En *La cuerda de bronce* (*La Corde d'airain*), en *Dios* (*Dieu*), en *El fin de Satán* (*La Fin de Satan*), en la pieza sobre la muerte de Gautier, el artista septuagenario que ha visto morir a todos sus émulos, que ha llegado a ver nacer de sí mismo a toda una generación de poetas, que ha llegado incluso a aprovechar las inapreciables enseñanzas que el discípulo puede proporcionar al maestro en caso de que éste viva lo suficiente, el muy ilustre anciano alcanza el punto más alto de la potencia poética y de la noble ciencia del versificador.

Hugo no ha dejado nunca de aprender por la práctica; Baudelaire, cuya vida apenas dura un poco más de la *mitad* de lo que duró la de Hugo, se desarrolla de un modo completamente distinto. Es como si, en el poco tiempo que tiene para vivir, tuviera que compensar esa probable cortedad y esa insuficiencia presentida, mediante el empleo de la inteligencia crítica a que me acabo de referir. Se le concede una veintena de años para alcanzar su punto de perfección, para reconocer su dominio propio y definir una forma y una actitud específicas que sustentarán y preservarán su nombre*. No tiene tiempo, no tendrá tiempo de perseguir cómodamente esos hermosos objetos de la voluntad literaria mediante el ensayo de un gran número de experiencias y la multiplicación de las obras. Tiene que coger el camino más corto, optar por economizar los tanteos, ahorrar las repeticiones y las empresas divergentes: tiene, pues, que buscar qué es, qué puede, qué quiere, siguiendo la vía del análisis; tiene que unir en sí, a las virtudes espontáneas de un poeta, la sagacidad, el escepticismo, la atención y la facultad razonadora de un crítico.

En este aspecto, Baudelaire, aunque de origen romántico, y romántico también por sus gustos, tiene en ocasiones la figura de un *clásico*. Hay una infinidad de maneras de definir, o de creer que se define, lo clásico. Adoptaremos aquí la siguiente: *clásico es el escritor que lleva un crítico en sí mismo y que lo asocia íntimamente a sus trabajos*. En Racine había un Boileau, o una imagen de Boileau.

¿Después de todo, no era, por ventura, *elegir* en el romanticismo, discernir en su seno un bien y un mal, una verdad y una falsedad, debilidades y virtudes, hacer con los autores de la primera mitad del siglo XIX lo mismo que los hombres de la época de Luis XIV habían hecho con los autores del siglo XVI? *Todo clasicismo supone un romanticismo anterior*. Todas las virtudes que se atribuyen a un arte «clásico», todas las objeciones que se le hacen, tienen directamente que ver con este axioma. *La esencia del clasicismo está en venir después*. El *orden* supone un cierto desorden al que él viene a reducir. La *composición*, que es artificio, sucede a cierto caos primitivo de intuiciones y de desarrollos naturales. La *pureza* es el resultado de operaciones infinitas sobre el lenguaje, y el cuidado de la *forma* no es nada más que la reorganización meditada de los medios de expresión. Lo clásico implica, por tanto, actos voluntarios y pensados que modifican una producción «natural»,

*
Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde hereusement aux époques lointanes...

(Te doy estos versos a fin de que si mi nombre / llega felizmente a épocas lejanas...)

según una concepción *clara y racional* del hombre y del arte. Pero, como demuestran las ciencias, no podemos hacer obra racional y construir según un orden, si no es mediante un conjunto de *convenciones*. El arte clásico se reconoce en la existencia, en la nitidez, en el absolutismo de estas convenciones; ya se trate de las tres unidades, de los preceptos prosódicos, o de las restricciones del vocabulario, las reglas, de arbitraria apariencia, fueron su fuerza y su debilidad. Mal comprendidas en la actualidad, ahora ya de difícil defensa y de observancia prácticamente imposible, no, por ello, proceden menos de una antigua, sutil y profunda armonización de las condiciones del goce intelectual *sin mezcla*.

En medio del romanticismo, Baudelaire hace pensar en un clásico, pero sólo hace pensar. Muere joven, pero, además, sintió la misma destestable impresión que a los hombres de su tiempo les daba la mísera supervivencia del antiguo clasicismo del Imperio. No se trataba de reanimar lo que estaba bien muerto, sino, más bien, de encontrar, por otras vías del espíritu, aquello de lo que carecía aquel cadáver.

Los románticos habían prescindido de todo, o de casi todo, lo que supone exigir al pensamiento una atención y una continuidad mínimamente molestas. Buscaban efectos de choque, de embeleso y de contraste. Ni la medida, ni el rigor, ni la profundidad les preocupaban nada. Les repugnaban la reflexión abstracta y el razonamiento, y no sólo en sus obras, sino —lo que es infinitamente más grave— también en la preparación de sus obras. Diríase que los franceses habían olvidado sus dones analíticos. Conviene anotar, en este punto, que los románticos se alzaron mucho más contra el siglo XVIII que contra el siglo XVII, y no tuvieron el menor pudor en acusar de superficiales a unos hombres infinitamente más instruidos, más curiosos de hechos y de ideas, más inquietos de lo que ellos lo fueran jamás.

En un momento en que la ciencia se aprestaba a emprender unos desarrollos extraordinarios, el romanticismo manifestaba un estado de espíritu anticientífico. La pasión y la inspiración se persuaden enseguida de que no se necesitan más que a sí mismas.

Pero, por la misma época, aunque bajo otros cielos muy distintos, en el seno de un pueblo exclusivamente dedicado a su desarrollo material, aún indiferente al pasado, entregado a organizar su futuro y habiéndose dado la más entera libertad para los experimentos de todo tipo, había aparecido un hombre capaz de considerar las cosas del espíritu y, entre ellas, la producción literaria, con una nitidez, una sagacidad y una lucidez como nunca se habían encontrado hasta aquel momento en una cabeza dotada de invención poética. Hasta Edgar Allan Poe nunca se había considerado el problema de la literatura desde sus

premisas, jamás se había reducido a problema de psicología, ni abordado mediante un análisis en el que la lógica y la mecánica de los efectos se hubieran empleado deliberadamente. Por primera vez, se arrojaba luz sobre las relaciones entre la obra y el lector y se consideraba tales relaciones como los fundamentos positivos del arte. Este análisis —y en ello está la circunstancia que nos asegura su valor— se aplica y se verifica con la misma claridad en todos los dominios de la producción literaria. Las mismas observaciones, las mismas distinciones, las mismas consideraciones cuantitativas, las mismas ideas rectoras, se adaptan a obras destinadas a afectar intensa y brutalmente a la sensibilidad, a conquistar al público amante de emociones fuertes o de aventuras extrañas, del mismo modo que rigen los productos más refinados y la organización delicada de las creaciones del poeta.

Decir que este análisis es tan válido para el cuento como para el poema, que se puede aplicar a la construcción de lo imaginario y de lo fantástico con la misma fortuna que a la restitución y a la representación de lo verosímil es lo mismo que decir que su característica dominante es la de la generalidad. Lo que caracteriza a lo verdaderamente general es ser fecundo. Llegar al punto en que se domina todo el campo de una actividad es tomar conciencia necesariamente de una gran cantidad de cosas posibles: dominios inexplorados, nuevos caminos que trazar, tierras que explotar, ciudades que levantar, relaciones que trabar, procedimientos que desplegar. No es, pues, sorprendente que Poe, en posesión de un método tan poderoso y tan seguro, haya sido el inventor de varios géneros, haya dado los primeros ejemplares —los más cautivadores— del cuento científico, del poema cosmogónico moderno, de la novela policial, de la introducción de estados morbosos en la literatura, ni que toda su obra, página a página, muestre el acto de una inteligencia y de una voluntad de inteligencia como no se ven en ninguna otra carrera literaria.

Tan gran hombre estaría hoy completamente olvidado, si Baudelaire no hubiera puesto su empeño en introducirlo en la literatura europea. No se puede dejar de anotar aquí que la gloria universal de Edgar Allan Poe sólo es flaca o discutida en su país de origen o en Inglaterra. Este poeta anglosajón es, extrañamente, desconocido entre los suyos.

Otra nota: *Baudelaire y Edgar Allan Poe intercambian valores*. Cada uno le da al otro lo que posee, y recibe del otro aquello de lo que carece. Éste le entrega a aquél todo un sistema de pensamientos nuevos y profundos. Lo ilumina, lo fecunda, determina sus opiniones sobre una buena cantidad de asuntos: filosofía de la composición, teoría de lo artificial, comprensión y condenación de lo moderno, importancia de lo excepcional y de una cierta excentricidad, actitud aristocrática, misticis-

mo, gusto por la elegancia y la precisión, política incluso... Todo Baudelaire está impregnado de ello, inspirado, ahondado.

Pero, a cambio de estos bienes, Baudelaire le procura al pensamiento de Poe una extensión infinita. Lo propone al futuro. Esta extensión que cambia al poeta en él mismo, como reza el gran verso de Mallarmé*, es el acto, es la traducción, son los prólogos de Baudelaire que abren y aseguran la sombra del pobre Poe.

No estudiaré aquí lo que las Letras deben a la influencia de este inventor prodigioso. Ya se trate de las obras de Jules Verne y de sus émulos, o de las de Gaboriau y sus semejantes o, por hablar de obras más ambiciosas, piénsese en las producciones de Villiers de l'Isle-Adam, o en las de Dostoievski, es fácil ver que, para todas ellas, las *Aventuras de Gordon Pym* (*The narrative of Arthur Gordon Pym*), el *Misterio de la calle Morgue* (*The murders in the rue Morgue*), *Ligeia*, *El corazón delator* (*The tell-tale heart*) han sido modelos abundantemente imitados, profundamente estudiados, nunca superados.

Únicamente me preguntaría qué puede deber la poesía de Baudelaire, y más generalmente la poesía francesa, al descubrimiento de las obras de Poe.

Hay algunos poemas de *Las flores del mal* que traen el sentimiento y la sustancia de los poemas de Poe. Algunos tienen versos que son trasposiciones exactas; pero yo no tendría muy en cuenta tales préstamos particulares, que, en cierto modo, no tienen más que una importancia local.

No me ocuparé aquí nada más que de lo esencial, o sea, de la idea misma que Poe se había hecho de la poesía. Su concepción, expuesta en varios artículos, fue el principal agente de la modificación de las ideas y del arte de Baudelaire. La influencia de esta teoría de la composición en el espíritu de Baudelaire, las enseñanzas que de ella deduce, los ulteriores desarrollos de esta teoría y, sobre todo, su gran valor intrínseco, exigen que nos detengamos un poco a examinarla.

No omitiré que el fondo del pensamiento de Poe se sustenta en una cierta metafísica que él se había construido. Pero, si bien esta metafísica dirige y domina y sugiere las teorías que la desarrollan, no las penetra. Las engendra y explica su generación; no las constituye.

Las ideas de Edgar Allan Poe sobre la poesía se expresan en algunos ensayos, el más importante de los cuales (y el que menos se ocupa de la técnica de los versos ingleses) se titula *El principio poético* (*The Poetic Principle*).

* Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change... (Tal como en Él mismo finalmente la eternidad lo cambia...)

A Baudelaire le influyó profundamente este escrito; le produjo una impresión tan intensa, que consideró su contenido, y no sólo su contenido sino también su forma, *como su bien*.

El hombre no puede apoderarse más que de lo que le parece tan exactamente *hecho para él* que, aun a pesar suyo, lo considera hecho *por él*... Tiende irresistiblemente a apoderarse de lo que conviene estrictamente a su persona; y el lenguaje mismo confunde bajo el nombre de *bien* la noción de lo que se adapta a uno y lo satisface enteramente con aquella otra noción de propiedad de aquello que uno...

De tal suerte, Baudelaire, aunque iluminado y poseído por el estudio del *Principio poético* —o, mejor, precisamente por el hecho de estar iluminado y poseído—, no ha incluido la traducción de este ensayo en su edición de las obras de Edgar Allan Poe. Aunque ha introducido la parte más interesante del ensayo, apenas desfigurada por cambios en el orden de las frases, en el prólogo con que ha introducido su traducción de las *Historias extraordinarias*. El plagio sería reprochable si su autor no se hubiera referido a él del siguiente modo: en un artículo sobre Théophile Gautier*, reproduce todo el pasaje en cuestión, precedido de estas líneas muy claras y muy sorprendentes: *Algunas veces está permitido, me parece, citarse a sí mismo para evitar parafrasearse. Repetiré pues...* Sigue el pasaje que toma prestado.

¿Qué pensaba, pues, Edgar Allan Poe sobre la poesía?

Resumiré sus ideas en pocas palabras. Analizó las condiciones psicológicas de un poema. De estas condiciones, dio la mayor importancia a las que tenían que ver con las *dimensiones* de las obras poéticas. A la consideración de la longitud le dio una importancia singular. Examinó, por otra parte, la sustancia misma de estas obras. No tuvo que esforzarse para constatar la gran cantidad de poemas que se ocupaban de cosas para las que la prosa hubiera bastado como vehículo. Nada ganan la historia, la ciencia ni la moral por ser expuestas con el lenguaje del alma. La poesía didáctica, la poesía histórica o la poesía ética, aunque ilustradas y consagradas por los más grandes poetas, mezclan de un modo extraño los datos del conocimiento discursivo o empírico con las creaciones del ser íntimo y las posibilidades de la emoción.

Poe comprendió que la poesía moderna tenía que adecuarse a la tendencia de la época según la cual modos y campos de actividad se iban separando cada vez más claramente, y que podía intentar alcanzar sus propios objetivos y producirse, en cierto modo, *en estado puro*.

Y, de ahí, análisis de la voluptuosidad poética, definición por *exhaustión* de la *poesía absoluta*; Poe mostró una vía, enseñó una doctrina

* Recogido en *L'Art romantique*.

muy seductora y muy rigurosa, en la que se unían una especie de matemática y una especie de mística...

Si ahora consideramos el conjunto de *Las flores del mal* y nos tomamos la molestia de comparar estos poemas con las obras poéticas del mismo período, no nos extrañará comprobar que la obra de Baudelaire responde muy fielmente a los preceptos de Poe y que, por consiguiente, es muy diferente de las producciones románticas. En *Las flores del mal* no hay poemas históricos ni leyendas; no hay un solo poema que se bace en un relato. No hay una sola tirada filosófica. La política no aparece en absoluto. Apenas hay descripciones, y las que hay son todas *significativas*. Todo en ellas es encanto, música, sensualidad poderosa y abstracta... Lujo, forma y voluptuosidad.

Hay en los mejores versos de Baudelaire una combinación de carne y espíritu, una mezcla de solemnidad, de calor y de amargura, de eternidad y de intimidad, una rarísima alianza de la voluntad con la armonía, que los distingue nítidamente tanto de los versos románticos como de los versos parnasianos. El Parnaso no fue especialmente benevolente con Baudelaire. Leconte de Lisle le reprochaba su esterilidad. Ignoraba que la verdadera fecundidad de un poeta no reside tanto en el número de versos que escribe como en la extensión de sus efectos. Es una cualidad que sólo se puede determinar con el paso del tiempo. Comprobamos hoy, después de más de sesenta años, que la resonancia de la obra única, y tan escasa, de Baudelaire sigue colmando toda la esfera poética; que está presente en los espíritus contemporáneos; que no se puede olvidar, pues ha sido reforzada por una considerable cantidad de obras que derivan de ella —sin ser en absoluto imitaciones, sino consecuencias—, y que, para ser justos, habría que añadir al delgado ramillete de *Las flores del mal* bastantes obras de primer orden y un conjunto de búsquedas que son las más hondas y finas que haya emprendido nunca la poesía. La influencia de los *Poemas antiguos* (*Poèmes Antiques*) y de los *Poemas bárbaros* (*Poèmes Barbares*) ha sido menos diversa y menos extensa.

Hay que reconocer, no obstante, que si esta misma influencia se hubiera ejercido sobre el propio Baudelaire, no hubiera escrito, o mantenido, algunos versos muy flojos del libro. Nunca dejará de asombrarme que entre los catorce versos del soneto *Recogimiento* (*Recueillement*), una de las piezas de mayor encanto de la obra, haya cinco o seis de indiscutible debilidad. Pero los primeros y los últimos versos tienen una magia tal, que el centro del poema no deja notar su torpeza y pasa fácilmente por nulo o inexistente. Hay que ser un poeta muy grande para obrar este tipo de milagros.

Hablaba hace poco de la producción de *encanto*, y hete aquí que acabo de articular el sustantivo *milagro*; son términos que hay que usar con discreción por la fuerza de su significado y la facilidad con que se suelen emplear. Pero yo no podría sustituirlos sino mediante un análisis tan largo y probablemente tan discutible, que se me perdonará que lo ahorre tanto a quien debiera hacerlo como a quienes tendrían que padecerlo. Me quedaré en la vaguedad, limitándome a sugerir en qué podría consistir. Habría que demostrar que en el lenguaje se mezclan recursos emotivos con propiedades prácticas y directamente significativas. El deber, el trabajo, la función del poeta consisten en poner en evidencia y en acción esas posibilidades de movimiento y de encantamiento, esos excitantes de la vida afectiva y de la sensibilidad intelectual, que en el lenguaje coloquial se confunden con los signos y los medios de comunicación de la vida ordinaria y superficial. El poeta se consagra y se consume en la definición y en la construcción de un lenguaje dentro del lenguaje. Su labor, que es larga, difícil, delicada, que exige las más variadas cualidades del ingenio, que no termina nunca porque nunca acaba de ser posible, está encaminada a constituir el discurso de un ser más puro, más poderoso, más profundo en sus pensamientos, más intenso en su vida, más elegante y más feliz en su expresión que cualquier persona real. Esta expresión extraordinaria se da a conocer y se hace reconocer por el ritmo y las armonías que la sostienen y que deben estar tan íntimamente, incluso tan misteriosamente, trabadas en su generación, que el sonido y el sentido no puedan ya separarse y se respondan indefinidamente en la memoria.

La poesía de Baudelaire debe su pervivencia y el imperio que aún ejerce a la plenitud y a la nitidez singular del timbre de su voz. Una voz que, en algunos instantes, incurre en la elocuencia, como les sucedía demasiado a menudo a los poetas de su época; pero que conserva y desarrolla casi siempre una línea melódica admirablemente pura y una sonoridad perfectamente sostenida que la distinguen de cualquier prosa.

Baudelaire reacciona, con fortuna, contra esa tendencia al prosaísmo que se observa en la poesía francesa desde mediados del siglo XVII. Hay que señalar que este mismo hombre, a quien debemos esta vuelta de nuestra poesía a lo que le es esencial, es uno de los primeros escritores franceses apasionados por la música propiamente dicha. Menciono este gusto, que manifestó en algunos artículos célebres sobre *Tannhäuser* y sobre *Lohengrin*, porque la influencia de la música en la literatura alcanzaría ulteriormente una gran importancia... «*Lo que se dio en llamar simbolismo se resume sencillamente en la intención, común a varias familias de poetas, de volver a considerar la música como cosa propia...*»

Para hacer menos impreciso y menos incompleto este intento de explicación de la importancia actual de Baudelaire, debería recordar ahora su relevancia como crítico de pintura. Conoció a Delacroix y a Manet. Intentó medir los méritos respectivos de Ingres y de su rival, del mismo modo que comparó en sus «realismos» tan divergentes las obras de Courbet con las de Manet. Tuvo por el gran Daumier una admiración que la posteridad ha compartido. Quizá exageró el valor de Constantin Guys... Pero, en conjunto, sus juicios, siempre razonados y acompañados de las consideraciones más sutiles y más sólidas sobre la pintura, han quedado como modelos de un tipo terriblemente fácil y, por ello, terriblemente difícil, de crítica de arte.

De todas formas, la mayor gloria de Baudelaire, como desde el principio de esta conferencia les he insinuado, es, sin duda, la de haber engendrado algunos muy grandes poetas. Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud hubieran sido lo que fueron sin la lectura que, en la edad decisiva, hicieron de *Las flores del mal*. No sería difícil demostrar cómo determinados poemas de este conjunto prefiguran en su forma e inspiración tales o cuales obras de Verlaine, de Mallarmé o de Rimbaud. Son tan claras tales correspondencias, y el tiempo de su atención está tan próximo a su término, que no abordaré el asunto en su detalle. Me limitaré a señalarles a ustedes que el sentido de intimidad y la mezcla poderosa e inquietante de emoción mística y ardor sensual que se dan en Verlaine; el frenesí de huida, la impaciente tensión suscitada por el universo, la honda conciencia de las sensaciones y de sus resonancias armónicas, que hacen a la breve y violenta obra de Rimbaud tan enérgica y tan dinámica, ya están presentes con toda nitidez, son perfectamente reconocibles en Baudelaire.

Por lo que respecta a Stéphane Mallarmé, cuyos primeros versos podrían confundirse con los más bellos y los más densos de *Las flores del mal*, hay que decir que sigue, hasta sus más sutiles consecuencias, las búsquedas formales y las técnicas, por las que se había apasionado, y de cuya importancia se había convencido, leyendo los análisis de Edgar Allan Poe y los ensayos y comentarios de Baudelaire. Mientras que Verlaine y Rimbaud han seguido a Baudelaire en el orden del sentimiento y de la sensación, Mallarmé lo ha prolongado en el dominio de la perfección y de la pureza poética.

La tentación de (Saint) Flaubert

Confieso tener una debilidad por *La tentación de san Antonio* (*La Tentation de saint Antoine*).

¿No será mejor declarar, antes que nada, que ni *Salammbô*, ni la *Bovary* me han seducido nunca, la una por su imaginería erudita, atroz y suntuosa, la otra por el «verismo» de su reconstitución minuciosa de la mediocridad?

Flaubert —con su tiempo— creía en el valor del «documento histórico» y en la observación cruda del presente. Pero sólo eran ídolos vanos. Lo único real en el arte es el arte.

Flaubert fue el hombre más honrado del mundo y el más respetable de los artistas, pero, no teniendo su ingenio demasiada gracia ni demasiada hondura, carecía de defensas frente a una fórmula tan simple como la propuesta por el realismo y frente a la candorosa autoridad que pretende fundarse en inmensas lecturas y la «crítica de textos».

Ese realismo que se imponía en 1850 distinguía muy mal entre observación exacta, al modo de los sabios, y constatación bruta, no selectiva, de las cosas, según la visión común; confundía las dos actitudes, y su planteamiento consistía en oponerlas, sin distinguirlas, a la pasión de embellecer y exagerar, que denunciaba y condenaba en el romanticismo. Pero la observación «científica» exige operaciones definidas que puedan transformar los fenómenos en productos intelectuales utilizables: consiste en transformar las cosas en cantidades y las cantidades en leyes. La literatura, por el contrario, que busca efectos inmediatos e instantáneos, pretende una «verdad» distinta, una verdad para todos y que, por tanto, no puede alejarse de la visión de todos, ni puede alejarse de aquello que el lenguaje corriente puede expresar. Pero el lenguaje corriente está en boca de todos y la visión común de las cosas carece de valor, como el aire que respiramos, y ello se opone a la ambición esen-

Introducción a *La Tentation de Saint Antoine*, por Gustave Flaubert, París, J.-G. Deragnès, 1942. *Variété V* (1944).

cial del escritor, que consiste necesariamente en distinguirse. Esta oposición entre el dogma mismo del realismo —la atención a lo banal— y la voluntad de existir como excepción y personalidad preciosa tuvo el efecto de incitar a los realistas al cuidado y a la búsqueda en el estilo. Crearon el estilo artístico. Para describir los objetos más ordinarios, a veces los más viles, emplearon unos refinamientos, unas consideraciones, un trabajo y un virtuosismo muy admirables, sin darse cuenta de que por esa vía se apartaban de sus principios e inventaban una «verdad» diferente, una verdad fabricada, fantástica. Colocaban, así, a personajes absolutamente vulgares, incapaces de interesarse por los colores o de gozar de las formas de las cosas, en sitios cuya descripción había exigido un ojo de pintor, una emotividad de ser sensible a cuanto suele escapársele al hombre corriente. Aquellos campesinos, aquellos pequeños burgueses vivían, pues, y se agitaban en un mundo que eran tan incapaces de ver como incapaz es un analfabeto de descifrar un escrito. Si hablaban, sus necedades y sus frases hechas se incrustaban en el estudiado sistema de una lengua rara, ritmada, sopesada palabra a palabra, que trasparecía respeto por sí misma y tensión por ser notada. El realismo terminaba curiosamente por dar la impresión de la más voluntaria de las artificiosidades.

A una de sus realizaciones más desconcertantes me refería antes cuando aludía a la operación de tomar por «realidad» los datos que nos ofrecen los «documentos históricos» sobre un cierta época más o menos lejana, e intentar construir sobre dicha base documental una obra que transmita la sensación de «verdad» de la época en cuestión. Me fatiga imaginarme la cantidad de trabajo dedicado a construir un cuento sobre el ilusorio fundamento de la erudición, que siempre será más vana que cualquier fantasía. Toda fantasía pura bebe en las fuentes de lo más auténtico que hay en el mundo, el deseo de gustarse, y halla su camino en las escondidas disposiciones de las distintas sensibilidades que nos constituyen. Nada puede inventarse salvo aquello que se inventa a sí mismo y quiere ser inventado. Los productos forzados de la erudición son necesariamente impuros: el azar que concede o que niega los textos mismos, la conjetura que los interpreta, la traducción que los traiciona se mezclan con la intención, con los intereses, con las pasiones del erudito, por no hablar de las del cronista, las del evangelista o las de los copistas. Este tipo de producción es el paraíso de los intermediarios...

Tal es la carga que soporta *Salammbô* y que a mí me pesa en su lectura. Encuentro mucho más gusto en la lectura de relatos de una antigüedad fabulosa y libre, tales *La princesa de Babilonia* (*La Princesse de Babylone*), o el *Akédysseril* de Villiers, en libros que no hacen pensar en otros libros.

(Cuanto he dicho de la verdad referido a las Letras puede pensarse también a propósito de esas obras que buscan una «verdad» en la observación interior. Stendhal se jactaba de conocer el corazón humano, esto es, de no inventárselo. Pero lo que nos interesa en él son, por el contrario, los productos de Stendhal. Y si se tratara de hacerles formar parte de un conocimiento orgánico del hombre en general, el intento supondría o bien tener en muy poco a tal saber, o bien incurrir en una confusión semejante a la que se daría entre el goce actual que procura un manjar delicioso, la preparación de un guiso exquisito y los datos objetivos finales del proceso que se reducirían a un exacto e impersonal análisis químico.)

No es imposible que el barrunto de las dificultades que supone la voluntad de realismo en el arte y la sospecha de las contradicciones que se plantean a partir del momento en que se impone, hayan abierto camino en el espíritu de Flaubert a la idea de escribir una *Tentación de san Antonio*. Esta «Tentación» —tentación de toda su vida— era para él como un antídoto íntimo contra el aburrimiento (confesado por él) que le producía escribir sus novelas de costumbres modernas y levantar monumentos estilísticos a la mediocridad provinciana y burguesa.

Otro acicate pudo impulsarle. Aunque no creo que fuera el cuadro de Bruegel que contempló en el palacio Balbi, en Génova, en 1854. Esta pintura ingenua y complicada, en la que se mezclan detalles monstruosos, demonios cornudos, bestias espantosas, damas muy tiernas, toda esta imaginería superficial y a veces divertida, pudo despertarle las ganas de diablear, de abordar descripciones de seres imposibles: pecados encarnados, todas las aberrantes formaciones del miedo, del deseo, de los remordimientos. Pero me parece a mí que el impulso que de verdad le hizo abordar la obra fue la lectura del *Fausto* de Goethe. Entre *Fausto* y *La tentación* hay una semejanza de orígenes y un evidente parentesco de los asuntos: origen popular y primigenio, existencia ferial de las dos leyendas que podrían colgarse juntas en «pliegos de cordel» con un epígrafe común: el hombre y el diablo. En *La tentación*, el diablo ataca la fe del solitario y satura sus noches de desesperantes visiones, de doctrinas y creencias contradictorias, de promesas corruptoras y lujuriosas. Fausto, por el contrario, lo ha leído todo, lo ha conocido todo, ha quemado ya cuanto se puede adorar; ha experimentado por sí mismo todo lo que el Demonio propone o hace imaginar a Antonio, y ya no hay nada que pueda seducirlo salvo el amor juvenil (lo que no deja de parecerme bastante sorprendente). Después de haberle sido revelados, merced a su experiencia mefistofélica, el vacío del poder político y el carácter ilusorio de las finanzas, ha llegado finalmente a darse como pretexto del deseo de vivir una especie de pasión estética, una sed suprema de

Belleza. Fausto está buscando qué podría tentarlo; a Antonio le gustaría no ser tentado.

Me da la sensación de que Flaubert sólo ha entrevisto todos los motivos, pretextos y oportunidades que un asunto como el de *La tentación* le ofrecía para la realización de una obra verdaderamente superior. Sus escrúpulos de exactitud y de referencia son, también, la muestra de su carencia de espíritu de decisión y de voluntad de composición para llevar a cabo la fabricación de una máquina literaria de gran potencia.

Tanta tensión por maravillar mediante la multiplicidad de episodios, apariciones y transformaciones a la vista, tesis, voces distintas engendra en el lector la creciente sensación de ser presa de una biblioteca, súbita y vertiginosamente volcada sobre él, de suerte que todos sus tomos vociferaran sus millones de palabras y todas sus láminas revueltas vomitaran sus estampas y dibujos a la vez. «Ha leído demasiado», se dice del autor, como del ebrio suele decirse que ha bebido demasiado.

En cambio, Goethe, en las *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* (*Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*), de Eckermann, refiriéndose a su *Noche de Valpurgis*, dice:

«Hay un número infinito de figuras mitológicas que se aprestan a entrar, pero yo me pongo en guardia. Sólo acepto aquellas que ofrecen al ojo las imágenes que busco.»

No hay esta prudencia en *La tentación*. Flaubert fue presa siempre del Demonio del conocimiento enciclopédico, aunque intentara exorcizarlo escribiendo *Bouvard et Pécuchet*. No le bastó, para nutrir a Antonio de prodigios, con hojear gruesas compilaciones de segunda mano, espesos diccionarios como los Bayle, Moreri, Trevoux y demás parentela, estudió, además, todos los textos originales que pudo consultar. Se emborrachó literalmente de fichas y notas. Pero todo ese trabajo que le dio el torrente de figuras y de fórmulas que devastan la noche del anacoreta, todo el ingenio que empleó en las innumerables entradas de ese ballet diabólico, en los temas de los dioses y de las deidades, de los heresiarcas, de los monstruos alegóricos, se lo sustrajo o se lo negó al héroe mismo, que se queda en pobre y lastimosa víctima, en el centro de un torbellino de fantasmas y de errores.

Antonio, hay que reconocerlo, tiene poca consistencia.

Sus reacciones son de una debilidad desconcertante. Sorprende al lector que no quede seducido, deslumbrado, o bien irritado o indignado por lo que ve y oye; que no encuentre invectivas, burlas, ni tan siquiera una oración violentamente proferida, que lanzar contra la inmundicia mascarada y el flujo de frases demasiado hermosas o blasfematorias que revoloteando en torno suyo le acosan. Es mortalmente pasivo; ni cede, ni se resiste; espera el final de la pesadilla, du-

rante la cual se habrá limitado a exclamar tibiamente de vez en cuando. Sus réplicas son fracasos, y, como a la reina de Saba, a uno le entran constantemente unas furiosas ganas de pellizcarlo.

(¿Será así más «verdadero», es decir, más parecido a la mayoría de los hombres? ¿Acaso no vivimos un sueño bastante espantoso y absolutamente absurdo?, ¿y qué hacemos nosotros?)

Flaubert se queda algo así como embriagado por lo accesorio a expensas de lo principal. Se ha dejado embaucar con la diversión de los decorados, de los contrastes, de las «graciosas» precisiones de detalles, captados acá y allá en libros poco, o mal, frecuentados. Y, así, el propio Antonio (un Antonio que sucumbe) pierde el alma —me refiero al alma del asunto novelesco, a la vocación que un asunto semejante tenía de convertirse en una obra maestra—. Ha fracasado en uno de los dramas más bellos posibles, en la obra de primer orden que estaba pidiendo ser. Al no ocuparse fundamentalmente de dar un aliento poderoso a su héroe, ha descuidado la sustancia misma del tema: no ha oído la llamada a la profundidad. ¿De qué se trataba? De nada menos que de configurar lo que cabría denominar como fisiología de la tentación, toda esa mecánica esencial en la que los colores, los sabores, el calor y el frío, el silencio y el ruido, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal desempeñan el papel de fuerzas y se instalan en nosotros en forma de antagonismos siempre inminentes. Está claro que toda «tentación» procede de la visión o de la idea de algo que despierta en nosotros la sensación de que nos faltaba eso mismo. Crea una necesidad que no estaba, o que estaba dormida, y hete aquí que somos modificados en un aspecto, solicitados en una de nuestras facultades, y todo el resto de nuestro ser se ve arrasado por esta parte sobreexcitada. En Bruegel el cuello del glotón se alarga, se estira hacia las gachas que sus ojos miran de hito en hito, que sus narices husmean, y se presiente que toda la masa del cuerpo se va a reunir con la cabeza, que habrá alcanzado ya el objeto de su mirada. En la naturaleza, la raíz crece hacia la humedad y los brotes hacia el sol, y la planta se hace de desequilibrio en desequilibrio, de ansia en ansia. La ameba se deforma hacia su minúscula presa, obedece a lo que la va a transustanciar, después se arrastra hasta su aventurado pseudópodo y se reúne con él. Tal es el mecanismo de la naturaleza viva; el Diabolo, ¡ay!, es la naturaleza misma, y la tentación es la condición más evidente, más constante, más ineluctable de toda vida. Vivir es carecer en todo momento de algo, modificarse para alcanzarlo y, sin abandonar ese movimiento, tender a volver a colocarse en el estado de carecer de algo. Vivimos de lo inestable, por lo inestable, en lo inestable; en ello reside el asunto todo de la Sensibilidad, que es el diabólico resorte de la vida de los seres organizados. ¿Cabe algo más extraordinario, para intentar con-

cebirlo, algo más «poético», para articularlo, que ese poder irreductible que es todo para cada uno de nosotros, que coincide exactamente con nosotros mismos, que nos mueve, que nos habla y se habla en nosotros, que se hace placer, dolor, necesidad, desazón, esperanza, fuerza o debilidad, que dispone de los valores, que nos convierte en ángeles o bestias, según la hora o el día que sea? Pienso en la variedad, en las intensidades, en la versatilidad de nuestra sustancia sensible, en sus infinitos recursos virtuales, en sus infinitas transformaciones, con cuyos juegos se divide contra sí misma, se equivoca a sí misma, multiplica sus formas de deseo o de rechazo, se hace inteligencia, lenguaje, simbolismos que desarrolla ella misma y combina para componer con ellos extraños mundos abstractos. No dudo de que Flaubert tuviera conciencia de la profundidad de su asunto, pero se diría que tuvo miedo de sumergirse en él hasta el punto en que todo cuanto pueda estudiarse sobre él deje de tener valor... Se perdió en el exceso de libros y de mitos, se le malogró el pensamiento estratégico, me refiero a la unidad de su composición que sólo podía residir en un Antonio en el que una de sus almas hubiera sido Satán... Su obra se queda en una diversidad de momentos y de fragmentos, aunque algunos están escritos para la eternidad. Yo la miro con reverencia, y no hay vez que no la abra que no encuentre en ella razones para admirar a su autor más que él.

Stéphane Mallarmé

Me enteré de la muerte de Mallarmé el 9 de septiembre de 1898, por un telegrama de su hija.

Fue para mí uno de esos mazazos que llegan a lo más hondo y anulan hasta la fuerza para hablar de ello. Dejan intacta nuestra apariencia; a los ojos de los demás, estamos vivos, pero el interior es un abismo.

No me atrevía a entrar en mí, en donde sabía que me esperaban algunas palabras insoportables. Hay algunos temas de reflexión que no he vuelto a considerar desde aquel día. Durante mucho tiempo había pensado tratarlos con Mallarmé; de algún modo, su brusca desaparición los ha convertido en sagrados, y se los ha prohibido para siempre a mi atención.

En aquel tiempo pensaba en él muy a menudo; nunca como en un mortal. Representaba para mí, tras los rasgos del hombre más digno de ser amado por su carácter y su gracia, la extrema pureza de la fe en materia de poesía. Tenía la impresión de que, a su lado, todos los demás escritores habían negado al único dios verdadero y se habían entregado a la idolatría.

* * *

El primer paso de su búsqueda se encaminó necesariamente a definir y producir la belleza más exquisita y más perfecta. Lo primero que hace es determinar y separar los elementos más preciosos. Estudia cómo encajarlos sin mezcla, y en ese proceso empieza a alejarse de los demás poetas, quienes, incluso los más ilustres, están contaminados con impurezas, mezclados de ausencias, debilitados con alargamientos. Se aleja también de la inmensa mayoría, es decir, de la gloria inmediata y de las ganancias; y completamente solo se dirige hacia lo que ama y hacia lo que le mueve su voluntad. Desprecia y es despreciado. Encuentra su recompensa en el sentimiento de haber sustraído lo que compone

Gaulois, 17 de octubre de 1932. *Variété II* (1929) y *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

con tanto cuidado a las variaciones de la moda y a los accidentes de la durabilidad. Los cuerpos de sus pensamientos son cuerpos gloriosos, son sutiles e incorruptibles.

En las raras obras de Mallarmé, no hay ninguna de esas negligencias que tranquilizan a tantos lectores y les hacen preciarse secretamente de estar familiarizados con el poeta; ninguna de esas apariencias de humanidad que emocionan tan fácilmente a todas esas personas para quienes lo humano apenas se distingue de lo común. Se ve en ellas, por el contrario, afirmarse el intento más audaz y más continuado que se haya visto jamás de superar lo que yo denominaría *la intuición ingenua* en literatura. Esto suponía romper con la mayoría de los mortales.

* * *

¿Cabría aquí poner en duda si un poeta puede legítimamente pedirle a un lector la aplicación sensible y sostenida de su inteligencia? ¿Se reduce el arte de escribir a la diversión de nuestros semejantes y a la manipulación de sus almas sin que entre en juego su resistencia? La respuesta es fácil, no tiene la menor dificultad: cada inteligencia es dueña de sí. No hay el menor óbice en que rechace lo que le resulte duro. No tengan ustedes el menor miedo a cerrarnos. Déjennos caer de las manos.

Pero hay quien se queda molesto, quien se enfada, quien se queja y quien va un poco más allá de la queja. Y aunque no haya visto yo que nada medianamente bueno que haya pasado por sus iras no haya salido fortalecido del trance, no se me ocurre, por ello, anatematizarlos; entiendo su corazón. Hay una impaciencia, hasta cierto punto respetable, que lleva a las gentes a despreciar, a prohibir, a motejar con burla cuanto no comprenden. Defienden, como pueden, su honor intelectual; salvan la cara de su inteligencia. Me parece digno de ser mencionado, casi hermoso, que quienes no puedan soportar el tenerse que imputar a sí mismos un especie de derrota de su inteligencia, ni sufrirla solos, apelen a sus semejantes, como si la abundancia de espejos...

* * *

Un hombre que renuncia al mundo se coloca en la condición de comprenderlo. Éste, a quien me estoy refiriendo, tendía a sus delicias absolutas por el ejercicio de una especie de ascetismo y, en la medida en que había renunciado a toda facilidad en su arte y a las felices consecuencias que de esa facilidad se derivaran, mereció cumplidamente per-

cibirlo en toda su hondura. Pero esa hondura sólo depende de la nuestra, y la nuestra de nuestro orgullo.

El amor, el odio, la envidia son luces de la inteligencia, pero el orgullo es la más pura; siempre ha indicado a los hombres, iluminándolo, lo más difícil y lo más hermoso que tenían que hacer. Consume las naderías y simplifica a la persona misma; la aleja de las vanidades, porque el orgullo es a la vanidad lo que la fe es a la superstición. Cuanto más puro es el orgullo, más fuerte y único es en el alma, más meditadas son las obras, más negadas y arrojadas una y otra vez al fuego de un deseo que no muere. Cuando el alma grande aborda el objeto del arte, lo purifica. Poco a poco el artista se despoja de las ilusiones groseras y generales, obtiene de sus virtudes inmensos trabajos invisibles. La selección despiadada le devora los años y la palabra *acabar* pierde sentido, pues por sí mismo el espíritu no acaba nada.

Pero, distanciado de los atractivos que lo hacen utilizable a la mayoría de los hombre, el acto misterioso de la idea pierde sus motivos ordinarios y sus causas reconocidas.

Mallarmé se justificó ante sus pensamientos atreviéndose a jugarse todo su ser al más elevado y audaz de todos ellos. El paso del pensamiento al discurso ocupó esa vía *infinitamente simple* de todas las combinaciones de una inteligencia extrañamente libre. Vivió para efectuar en sí transformaciones admirables. No veía en el universo otro destino concebible que ser finalmente *expresado*. Cabría decir que ponía al Verbo, no al principio, sino al final último de todas las cosas.

Nadie había confesado, con tal precisión, tal constancia y tal seguridad heroica, la inminente dignidad de la Poesía, fuera de la cual no veía más que el azar...

Le coup de dés (La tirada de dados) Carta al director de *Marges*

Señor director,

Un amigo, que no me quiere bien, me pone bajo los ojos el último número de *Marges*. «Ahí», me indica... Y, siguiendo su dedo, leo en un artículo *que trata de la Poesía*, que «Mallarmé, tras elegir como albacea testamentario a un artista experimentado, ha visto, si es que los muertos pueden seguir viendo, cómo este poeta renovaba las hazañas de Jean-Baptiste Rousseau...»

—¿Qué? —plantea mi amigo—. Nada —le contesto—, esa definición me excluye. «Artista experimentado»: no me siento ni mucho más desafortunado ni mucho más experto que otros mil poetas. «Albacea testamentario de Mallarmé», con eso sí que concluye la cuestión: Mallarmé no hizo testamento; nunca, ni por escrito, ni verbalmente, me encargó el cuidado del cumplimiento de sus últimas voluntades. Queda J.-B. Rousseau... ¿Qué puedo tener yo que ver con ese Rousseau? Leí antaño algunos versos suyos conservados y perdidos en antologías escolares. Ignoro sus hazañas. Recuerdo vagamente que fue acusado de haber propalado calumnias atroces, y desterrado por ese delito... Pero yo no soy mucho más calumniador de lo normal ni creo que, por ahora, hayan sentenciado los tribunales nada contra mí. Hete aquí, pues, que de las tres atribuciones que, según usted, me definen, la primera es imprecisa, la segunda no es aplicable a nadie y la otra, finalmente, no se me puede aplicar... ¡Vaya usted en paz, amigo mío! Y quédese tranquilo por lo que a mí respecta. Si alguien tuviera algo que decir de mí, le hubiera sido fácil al autor citar mi nombre e identificarse, de paso.

Pero a un hombre excitado nunca le convence la lógica. Mi amigo miraba mi tranquilidad como quien mira un vaso precioso con ganas

Marges, XVIII, 70, febrero 1920, 68-75. Reeditado en *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

de hacerlo añicos. ¡Quería a toda costa que le escribiese a usted, Señor Director!... Y lo ha conseguido.

Me avengo a este extremo con una especie de desesperanza, porque no me gustan las estériles polémicas que se plantean y mueren en las últimas páginas de las revistas. He visto ya muchas en los últimos treinta años. Debo ceder, no obstante, a ciertos grandes recuerdos... Puede que también tenga yo algo que decir a propósito de ese *Coup de dés* (*Tirada de dados*) que los nuevos defensores de Mallarmé se empeñan en titular *Coup de dé* (*Tirada de dado*).

Estoy seguro de haber sido el primero en haber visto esa obra extraordinaria. Nada más terminarla, Mallarmé me pidió que fuera a su casa, en la rue de Rome; me condujo a su cuarto, donde, tras un tapiz antiguo, reposaron hasta su muerte —momento en que deberían destruirse según su deseo— sus paquetes de notas, el secreto material de su gran obra inacabada. Dispuso el manuscrito del poema en la mesa de madera muy oscura, cuadrada, de patas torneadas, y se puso a leerlo con una voz baja, igual, desprovista del menor «efecto», casi para sí mismo...

Me gusta esa ausencia de artificio. La voz humana me parece tan hermosa interiormente, o cuando se capta lo más cerca posible de su fuente, que los recitadores profesionales me resultan casi siempre insoportables; sobre todo los que pretenden *hacer valer, interpretar*, cuando cargan o disipan las intenciones, o alteran las armonías del texto; cuando sustituyen el canto de las palabras combinadas por su propio lirismo. ¿Consiste, acaso, su oficio y su paradójica ciencia en hacer pasar momentáneamente por sublimes los versos más descuidados y convertir en ridículas o en naderías obras que existen por sí mismas? ¡He oído, ay, algunas veces *Hérodíade* (*Herodías*) declamado y también el divino *Cygne* (*Cisne*)!

Tras leerme Mallarmé, del modo más trabado que quepa imaginar, su *Coup de dés* como simple preparación a una sorpresa mayor, me mostró su disposición*. Creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba allí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran *cosas visibles*. Mi vista entraba en contacto con silencios que se habían materializado. Contemplaba a mi gusto instantes inapreciables; la fracción de un segundo, en la que se alumbra, brilla, se extingue una idea; el átomo del tiempo, germen de siglos psicológicos y

* El poema tiene una disposición tipográfica significativa, en diez unidades de dos páginas cada una, con grandes blancos entre períodos no concluidos, sin puntuación y diferentes tipos de letras. [N. del T.]

de consecuencias infinitas, aparecían, finalmente, como seres, enteramente rodeados de su nada hecha sensible. Era murmullo, insinuaciones, un trueno para los ojos, toda una tempestad espiritual llevada página a página hasta el extremo del pensamiento, hasta un punto de inefable ruptura; allí, se producía el prodigio; allí, en el papel mismo, algo como una fulguración de últimos astros temblaba infinitamente pura en el mismo vacío interconsciente en que, como una materia de una especie nueva, distribuida en cúmulos, en estelas, en sistemas, coexistía la Palabra.

Esta fijación sin igual me petrificaba. El conjunto me fascinaba como si en el cielo se hubiera propuesto un asterismo nuevo; como si hubiera aparecido una constelación que finalmente hubiera significado algo. ¿Acaso no estaba asistiendo a un acontecimiento de orden universal? ¿No era, en cierto modo, el espectáculo ideal de la Creación del Lenguaje lo que se me estaba presentando en aquella mesa, en aquel instante, por aquel ser audaz, aquel hombre tan sencillo, tan dulce, de un natural tan noble y encantador?... Me sentía entregado a la multiplicidad de mis impresiones, sobrecogido por la novedad del aspecto, ahogado en un mar de dudas y hondamente desasosegado por las realizaciones venideras. Buscaba una respuesta en medio de las mil preguntas que me empeñaba en plantearme. Ante aquella invención intelectual yo era un entramado de admiración, de resistencia, de interés apasionado, de analogías en estado incipiente.

Por lo que a él respecta, yo creo que observaba mi asombro sin asombro.

* * *

El 30 de marzo de 1897, cuando me dejó las pruebas corregidas del texto que se iba a publicar en *Cosmopolis*, me dijo con una sonrisa admirable, ornato del más puro orgullo inspirado al hombre por su sentimiento del universo: «¿No le parece a usted que es un acto de demencia?»

Poco después, en Valvins, ante una ventana abierta al suave paisaje, mientras extendía en el alféizar las pruebas de la edición mayor, compuesta en Lahure (edición que no llegaría a ver la luz), me hizo de nuevo el honor de pedirme opinión sobre algunos detalles de la disposición tipográfica, esencial a su propósito. Medité mi respuesta, y opuse algunas objeciones, si bien con el único objeto de que me hablara sobre ello.

No dudo, Señor Director, de la rectitud de intención de las personas que quieren llevar la *Coup de dés* al teatro, y confiársela a la «polifo-

nía» de trece intérpretes verdaderamente nada testamentarios. Si tales personas hubieran conocido en vida, por poco que hubiera sido, a Mallarmé y hubieran oído, como yo, a aquel gran hombre *discutir* (casi en el mismo sentido que se da en álgebra a tal término) los menores detalles de posición del sistema verbal y visual que había construido, si le hubieran ayudado, cuando verificaba minuciosamente el montaje de la figura en que se debía componer la simultaneidad de la visión y de la linealidad de la palabra, como si de tales precisiones dependiera un delicadísimo equilibrio, ¡estoy convencido de que *jamás* se les hubiera ocurrido abolir, mediante unos intérpretes, todo ese profundo cálculo por el azar!

La noche de aquel mismo día, cuando me acompañaba a la estación del ferrocarril, con el innumerable cielo de julio encerrando todas las cosas en un grupo brillante de otros mundos, mientras caminábamos, oscuros fumadores, bajo la Serpiente, el Cisne, el Águila, la Lira, me parecía, en aquel *ahora*, estar cogido en el texto mismo del universo silencioso; texto todo de claridades y de enigmas; tan trágico, tan indiferente como se quiera; que habla y no habla; tejido de sentidos múltiples; que reúne el orden y el desorden; que proclama un Dios con la misma fuerza que lo niega; que contiene, en su conjunto inimaginable, todas las épocas, asociadas, cada una de ellas, al alejamiento de un cuerpo celeste; que recuerda el más decisivo, el más evidente e incontestable éxito de los hombres, el del cumplimiento de sus previsiones —hasta una diezmillonésima—; y que aplasta a este testigo animal, este contemplador sagaz, con la inutilidad de semejante triunfo... Caminábamos. En el seno de aquella noche, entre frase y frase, pensé en aquel intento maravilloso: ¡qué modelo, qué enseñanza en lo alto! Donde Kant, quizá candorosamente, había creído ver la Ley Moral, Mallarmé veía sin duda el imperativo de una poesía: una Poética.

¡Esa radiante dispersión; esos matorrales pálidos y ardientes; esas semillas casi espirituales; la inmensa interrogación que se propone mediante ese silencio cargado de tanta vida y de tanta muerte; todo eso, gloria por sí misma, extrañamiento total de realidad y de ideales contradictorios, tenía que haberle sugerido a alguien la tentación suprema de *reproducir su efecto*!

¡Ha intentado, pensé, *alzar finalmente una página al poder del cielo estrellado*!

* * *

Dejemos mis recuerdos; tampoco invocaré ahora mis propias reflexiones sobre este poema; no habría por qué creerme. El propio Mallar-

mé ha declarado cuál era su intención. Conocemos, de su propia mano, lo que quiso hacer: intentar una «utilización desnuda del pensamiento»; intentar «fijar su dibujo». Soñó con un *instrumento espiritual* para la expresión de las cosas del intelecto y de la imaginación abstracta.

Toda su invención, deducida de análisis del lenguaje, del libro y de la música, elaborados durante años, se funda en la consideración de la *página*, como unidad visual.

Había estudiado muy cuidadosamente (también en carteles y en periódicos) la eficacia de las distribuciones de blancos y negro, y la intensidad comparada de los tipos. Se le ocurrió que podía desarrollar tales medios, hasta entonces dedicados a llamar la atención, más bien groseramente, o a complacer como ornato natural de la escritura. Pero en su sistema, la página, dirigiéndose a la mirada que precede y envuelve a la lectura, debe «invocar» el movimiento de la composición; hacer presentir, por una especie de intuición material, por una armonía previamente establecida entre nuestros distintos modos de ver o entre las *diferencias de paso* de nuestros sentidos, lo que va a producirse en la inteligencia. Introduce una lectura *superficial* que él traba con la lectura *lineal*; se trataba de enriquecer el dominio de la literatura con una segunda *dimensión*.

No hay que equivocarse con respecto a la libertad que (en el prólogo de la muy imperfecta edición de *Cosmopolis*) da el autor para *leer* en voz alta el *Coup de dés*; se dirige únicamente a un lector ya familiarizado con el texto, quien, con los ojos puestos en el bello cuaderno de imaginería abstracta, podrá finalmente animar con su propia voz ese espectáculo ideográfico de una crisis o aventura intelectual.

En una carta que le escribió a André Gide, y que Gide citó en una conferencia que pronunció en la rue du Vieux-Colombier en 1913 (véase *La Vie des Lettres*, abril de 1914), Mallarmé expresa con toda claridad su decisión:

«El poema, escribe, se está imprimiendo en estos momentos, tal como yo lo concebí en lo que respecta a la compaginación, que es en donde reside todo el efecto. Determinada palabra, en tipos grandes, pide para sí sola toda una página en blanco, y creo estar seguro del efecto. Le enviaré a usted, a Florencia... las primeras pruebas válidas. La constelación asumirá allí fatalmente, según leyes exactas y en la medida en que ello le sea posible a un texto impreso, aires de constelación. Allí la nave escora de lo alto de una página al pie de la otra, etc., porque, y en ello está todo el punto de vista (que tuve que omitir en un periódico), el ritmo de una frase que trate de un acto, incluso de un objeto, no tiene sentido si no los imita y, habiéndolos figurado en el papel, tras ser recogido

dos mediante la lectura en su estampa original, no es capaz de transmitir algo, pese a todo.»

Me parece que una declaración así tiene algún peso en cuanto nos ocupa. Diré aún unas palabras sobre el fondo de la cuestión...

No creo yo que se pueda considerar la composición del *Coup de dés* como efectuada en dos operaciones sucesivas, tales que la primera hubiera consistido en escribir un poema de la manera ordinaria, es decir, independientemente de toda figura y de las magnitudes espaciales, y que la segunda hubiera servido para dar al texto ya terminado la oportuna disposición. Lo que pretendía Mallarmé *tiene* que haber sido necesariamente más profundo. Hay que situarlo en el momento de la concepción, es un modo de concepción. No se limitó a adaptar una armonía visual sobre una armonía intelectual previa; lo que pretendía exigía un extremado, exacto y sutil dominio de sí mismo, conseguido mediante un ejercicio especial, que le permitiera llevar, desde un cierto origen a un cierto final, la unidad compleja y momentánea de distintas «partes del alma».

Desarrollar todo esto exigiría más tiempo y más espacio del que dispongo. Sólo he querido demostrar que la obra postrera de Mallarmé tenía todas las características de un experimento larga y minuciosamente meditado. Cabe ignorarla, reírse de ella, achacarla a una patología mental. Todo ello está previsto, sabido..., casi diría que es *correcto*. Lo que no se puede hacer es reproducirla ante un público en un estado que altera del modo más intenso imaginable la intención y las disposiciones del autor.

Cuando me enteré por Jean Royère, en el curso de una conferencia, de que se había planteado, y se iba a llevar a cabo, el proyecto de interpretar el *Coup de dés* con una gran orquesta me quedé petrificado. experimenté la sensación del absurdo. Y cuando, al día siguiente, el doctor Bonniot vino a darme la misma asombrosa noticia pude comprobar que a él le había producido el mismo efecto. Había tomado ya la decisión de hacer respetar el pensamiento incontestable de donde procede el *Coup de dés*. Le hablé, no obstante, de lo peligroso que era tener razón o, incluso, tener derecho. Su situación era delicada, pues se trataba de ir contra un celo desinteresado seguramente. Me dio la impresión de que le preocupaban mucho menos las más que posibles represalias que la verdadera gloria de Mallarmé. No es la suya una gloria *estadística*. No depende de la cantidad de público indiferenciado. Se compone de solitarios que no se parecen en nada. Su dueño la adquirió cabeza a cabeza, del mismo modo que ha «vencido al azar, palabra a palabra». No se puede agrandar esta gloria por los medios habituales,

tampoco disminuirla. Quizá el silencio la desarrolle; la publicidad no sirve en absoluto para una penetración cualitativa como ésta. ¿A qué, pues, esas llamadas a todo el mundo, esas invocaciones a la opinión? Ya se las había oído en vida de Mallarmé, cuando se trataba de ofrecerlo a la chacota. Se le decía al público: ¡Ved! ¡Leed! ¡Juzgad vosotros mismos! Y el universo se retorció. Bonniot ha hecho lo que tenía que hacer. La respuesta no se ha hecho esperar; con injusticia instantánea, se ha escrito contra él lo que se estaba esperando leer. Se le ha tachado, entre otras cosas, de *heredero*; me parece ese el más cruel de los reproches que le han sido dirigidos.

No quiero poner aquí de manifiesto lo que de penoso hay en ese término cuando se arroja a un hombre que tiene por herencia el luto más cruel... Sí tengo que decir que el legado sagrado de la memoria, de los manuscritos, de la gloria de Mallarmé está en piadosas manos. Algún día se sabrá. Una atención larga y silenciosa tendrá, estoy seguro, los efectos que las manifestaciones improvisadas no pueden conseguir. Se ha tratado con desdén a este heredero, negándose a comprender que las consecuencias de cuanto a él se opone alcanzan al propio autor. Las mismas razones, si prevalecieran, que obligaran a Bonniot a dejar desnaturalizar el *Coup de dés*, prevalecerían contra Mallarmé. Tales razones, en efecto, *son enteramente independientes de la condición de heredero*; consisten en que cualquier escritor, esté vivo o muerto, tiene que sufrir impunemente que cualquiera pueda disponer a su gusto de sus obras publicadas. Sin que a ello se oponga nada, sin protesta posible, de un poema se hará una obra de teatro, película cinematográfica, ballet, pantomima... ¡Se invocará el arte contra ti, artista! ¡Las pobres obras que son ya del dominio público padecen sus crueldades! A duras penas consigue Shakespeare librarse de la música de Ambroise Thomas que lo reduce a juegos circenses. Athalie pasará a la pantalla. Veo incluso al *Mystère de Jésus* servir de asunto para un *sainete*. Un cómico fijado a la cruz (que no habrá costado nada encontrar) parecerá decir dolorosamente a algún Pascal de circunstancias: ¡He vertido esta gota de afeite por ti!

El avatar se ha convertido en una especie de ley. Es como si en nuestro tiempo todas las criaturas del ingenio estuvieran sometidas a encarnaciones y reencarnaciones indefinidas. Con ello no parece ganar gran cosa el pensamiento inicial.

No crea que exagero. Cuando se presionaba al doctor Bonniot para que diera su autorización al espectáculo del *Coup de dés*, como él sugiriera que se representara *L'Après-midi d'un Faune* (*La siesta de un fauno*), que fue escrito para la escena, en vez del *Coup de dés*, que no lo

fue, se le replicó: «¡Ni se le ocurra, doctor! ¡Representar *L'Après-midi d'un Faune*....! ¡Después de lo que ha hecho Nijinski con él!»

Reciba usted, Señor Director, con la expresión de la alta estima en que le tengo, mis más atentos saludos.

Paul Valéry.

Última visita a Mallarmé

Cuando empecé a tratar personalmente a Mallarmé, la literatura no significaba todavía gran cosa para mí. Se me hacía cuesta arriba leer y escribir, y debo confesar que aún me queda algo de ese fastidio. La conciencia de mí mismo, por sí misma, el esclarecimiento de tal atención y la preocupación de trazarme nítidamente mi existencia apenas me dejaban. Ese mal secreto aparta de las Letras, aunque en él resida el origen de las mismas.

Sea como fuere, Mallarmé era, en mi sistema íntimo, la personificación del artista sabio y del estado más alto de la ambición literaria más aquilatada. Había hecho de su genio una compañía en lo más hondo de mi alma y abrigaba la esperanza de que algún día, pese a la diferencia de nuestras edades y la distancia inmensa de nuestros méritos, perdería yo el miedo de confiarle mis dificultades y mis particulares puntos de vista. No se trataba en absoluto de que me intimidara, pues nunca hubo nadie más dulce ni más deliciosamente sencillo que él; se trataba de que me parecía ver a mí por entonces una suerte de contradicción entre el ejercicio de la literatura y la pretensión de algún rigor y sinceridad en el pensamiento. La cuestión es infinitamente delicada. ¿Podía implicar en ella a Mallarmé? Yo lo amaba y lo ponía por encima de todos; pero también había renunciado a adorar aquello que él había adorado toda su vida, aquello a lo que la había consagrado, y no tenía valor para hacérselo oír.

No me parecía, por otra parte, que pudiera rendirle homenaje más verdadero que el de confiarle mi pensamiento y mostrarle cómo sus búsquedas, y los análisis sutiles y exactos de los que aquéllas proceden, habían modificado mi modo de ver el problema literario y me habían llevado a abandonar la partida. Los esfuerzos de Mallarmé, diametralmente opuestos a las doctrinas y a los cuidados de sus contemporáneos, se dirigían a ordenar todo el dominio de las Letras mediante la consideración general de las formas. Es extraordinariamente notable que, care-

Gaulois, 17 de octubre de 1923. Publicaciones posteriores: *Fragments sur Mallarmé* (1924), *Maîtres et Amis* (1927), *Poësie* (1928), *Variété II* (1929), *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

ciendo de conocimientos científicos, mediante el estudio minucioso de su arte, haya llegado a una concepción tan abstracta y tan próxima a las especulaciones de mayor altura de algunas ciencias. Por otra parte, nunca hablaba de sus ideas si no era mediante figuras. La enseñanza explícita le producía una extraña repugnancia. Su oficio*, que odiaba, debió de tener algo que ver con esta aversión. Yo, por mi parte, tratando de resumirle sus tendencias, me permitía designarlas a mi modo. La literatura ordinaria me parecía comparable a una aritmética, es decir, a la búsqueda de unos resultados particulares, en los que no es fácil distinguir la regla del ejemplo; la suya, la que él concebía me parecía análoga a un álgebra, pues suponía la voluntad de poner en evidencia, de conservar a través de los pensamientos y de desarrollar por ellos mismos, las formas del lenguaje.

«Pero una vez en que uno reconoce y comprende un principio, es inútil perder el tiempo en sus aplicaciones», me decía entre mí...

Aquel día que yo esperaba no llegó nunca.

* * *

Vi por última vez a Stéphane Mallarmé el 14 de julio de 1898, en Valvins. Después de comer, me llevó a su «cuarto de trabajo». Cuatro pasos de largo por dos de ancho; la ventana al Sena y al bosque de espeso follaje desgarrado por la luz, con los mínimos centelleos del río resplandeciente cabrilleando tenuemente por las paredes.

Le preocupaban a Mallarmé detalles supremos de la fabricación del *Coup de dés*. El inventor consideraba y retocaba con su lápiz aquella máquina absolutamente nueva que la imprenta Lahure había aceptado construir.

Nadie había emprendido hasta entonces, ni soñado con emprender, la tarea de dar a la *figura* de un texto una significación y una acción comparables a las del propio texto. Del mismo modo que el uso cotidiano de nuestros miembros casi nos hace olvidar su existencia e ignorar la variedad de sus recursos, hasta que, en ocasiones, un artista del cuerpo nos hace ver todas sus destrezas a riesgo de su vida que consume en ejercicios y que expone a los peligros de su deseo, así, el uso habitual del habla, la práctica de la lectura corrida y de la expresión inmediata debilitan la conciencia de tales actos demasiado familiares y llegan a anular la idea de sus posibilidades y de sus posibles perfecciones hasta que sobreviene alguna persona extrañamente desdeñosa de las facilita-

* Mallarmé era profesor de inglés en la enseñanza secundaria. [N. del T.]

des de su ingenio, pero especialmente atenta a cuanto pueda producir de más inesperado y libre.

Yo estaba al lado de esa persona. Nada me decía que no la volvería a ver nunca más. No había, en el oro del día, ningún cuervo encargado de predecir.

Todo estaba en sosiego y seguro... Pero pese a que Mallarmé me hablaba, con el dedo puesto en la página, sucedióme que mi pensamiento se puso a pensar *en aquel momento mismo*. Le atribuía distraídamente un valor como absoluto. Junto a él, vivo, pensaba en su destino como algo cumplido. Nacido para hacer las delicias de unos, para escándalo de otros, y para maravillar a todos —a éstos por demencia y absurdidad; a los suyos, con maravilla de orgullo, de elegancia y de pudor intelectual—, le habían bastado unos pocos poemas para poner en cuestión el objeto mismo de la literatura. Su obra, difícil de entender, imposible de ignorar, dividía al pueblo letrado. Pobre y sin honores, la desnudez de su condición envilecía los provechos de los otros; se había asegurado, de todas formas, sin buscarlas, fidelidades extraordinarias. Y en cuanto a él, cuya sonrisa de sabio, de víctima superior, inundaba dulcemente el universo, sólo le había pedido al mundo lo que de más raro y de más precioso tiene. Lo encontraba en sí.

* * *

Salimos al campo. El poeta «artificial» recogía las flores más inocentes. Azulejos y amapolas llenaban nuestros brazos. El aire era de fuego; el esplendor, absoluto; el silencio estaba lleno de vértigos y de intercambios; la muerte era imposible o indiferente; todo, formidablemente bello, ardiente y durmiente; las imágenes del sol temblaban.

Imaginé al sol, en la inmensa forma del cielo puro, como un recinto incandescente donde nada distinto subsiste, donde nada dura, pero donde nada cesa; como si la destrucción misma se destruyese apenas cumplida. Se desvanecía en mí el sentimiento de la diferencia entre el ser y el no-ser. A veces la música nos impone tal impresión, que está más allá de cualquier otra. ¿Acaso no es absolutamente la poesía, pensaba yo, el juego supremo de la transmutación de las ideas?...

Mallarmé me señaló la llanura que el estío precoz empezaba a dorar: «Mire, dijo, es el primer toque de címbalo del otoño sobre la tierra.»

Cuando llegó el otoño, él ya no estaba.

Carta sobre Mallarmé

Ha querido usted que un estudio sobre Mallarmé, tan afectuosamente respetuoso, profundo y lleno de amor como el que usted había concebido y con tanta fortuna terminado, se abriera con algunas páginas de mano distinta de la suya y me ha pedido que yo las escribiera.

¿Pero qué decir en el umbral de este libro que no lo contenga ya él, o que no haya yo dicho ya, o que no lo haya dicho ya todo el mundo?

¿Qué decir que no sea difícil de explicar, para mí, de no ser por extenso y con minucia, y que no sea para el público cosa abstracta y difícil de leer?

He tenido ocasión de contar, acá y allá, diversos recuerdos de nuestro Mallarmé; en ocasiones, he tratado de restituir algunas intenciones suyas; otras veces, he intentado hacer ver la asombrosa durabilidad de la resonancia de su palabra en el mundo pensante, pese a los años transcurridos desde su muerte. Pero siempre me he negado, con muy poderosas razones, a escribir un libro que tratara verdadera y exclusivamente de él. Tengo el hondo convencimiento de que no podría tratar de él con rigor sin hablar excesivamente de mí mismo. Su obra fue para mí desde la primera mirada, y para siempre, un objeto de maravilla; el barrunto de su pensamiento, objeto secreto de infinitas preguntas. Sin saberlo, ha jugado un papel de la mayor importancia en mi historia interna; su mera existencia ha modificado en mí tantas valoraciones; la *acción de su presencia* me ha asegurado tantas cosas, me ha confirmado en tantas cosas, y, aún más, me ha prohibido íntimamente tantas cosas, que, al final, soy incapaz de separar lo que él fue de lo que él fue para mí.

No hay palabra que venga con más facilidad, ni más a menudo, a la pluma de la crítica que la palabra *influencia*, ni noción más vaga entre las vagas nociones que constituyen el ilusorio armamento de la estética. Y, sin embargo, tampoco hay nada que, en el estudio de nuestras producciones, pueda interesar más filosóficamente al intelecto, y deba

Revue de Paris, 1 de abril de 1927. Publicado también en Jean Royère, *Mallarmé-précédé d'une lettre sur Mallarmé de Paul Valéry*, 1927. Otras ediciones: *Poésie* (1928), *Variété II* (1929) y *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

incitarlo más al análisis, que esa modificación progresiva de un espíritu por obra de otro.

Puede acaecer que la obra de uno reciba en el ser del otro un valor absolutamente peculiar, que genere en él consecuencias activas de imposible previsión* y, bastante a menudo, de imposible determinación. Sabemos, por otra parte, que esta actividad derivada es esencial a toda producción. Ya se trate de la ciencia o de las artes, cuando se estudia la generación de resultados, se observa siempre que *lo que se hace* repite *lo que fue hecho* o lo refuta; lo repite en otro tono, lo depura, lo amplifica, lo carga o lo sobrecarga; o bien lo discute, lo anula, lo trastoca, lo niega y, aun en este caso, lo supone e invisiblemente lo ha utilizado. Lo contrario nace de lo contrario.

Decimos que un autor es *original* cuando estamos en la ignorancia de las transformaciones escondidas que provocaron los otros en él; lo que realmente queremos decir en tal caso es que la dependencia de *lo que hace* con respecto de *lo que fue hecho* es excesivamente compleja e irregular. Hay obras que son las *semejantes* de otras obras; las hay que son las inversas; las hay que mantienen una relación tan compleja con las producciones anteriores, que nos perdemos en el problema y las hacemos venir directamente de los dioses.

(Haría falta, para dilucidar más cumplidamente este asunto, hablar también de la influencia de un ingenio sobre sí mismo, y de una obra sobre su autor. Pero no es este el momento ni el lugar.)

Cuando una obra concreta, o toda la obra de un autor en su conjunto, actúa sobre alguien no por todas sus cualidades sino por alguna o algunas de ellas, entonces la influencia adquiere sus más considerables valores. El desarrollo singular de una cualidad de un autor por todo el poder del otro rara vez llega a engendrar efectos de *extrema originalidad*.

De tal suerte, Mallarmé, desarrolla en sí algunas cualidades de los poetas románticos y de Baudelaire; observa en ellos los logros más exquisitos; se entrega, como obedeciendo a una ley sistemática, a la obtención en cada punto de resultados que fueran raros, singulares y como debidos a la suerte. Y, así, de esa obstinación en la selección, de ese rigor en la exclusión, deduce poco a poco una *manera* absolutamente peculiar y, finalmente, una doctrina y unos problemas enteramente nuevos, *prodigiosamente extraños a los modos mismos de sentir y de pensar de sus padres y hermanos en poesía*. Sustituye el deseo ingenuo, la actividad instintiva o tradicional (es decir, poco reflexiva) de sus predecesores.

* Tal es la razón por la que *la influencia* se distingue suficientemente de *la imitación*.

res, por una concepción artificial, minuciosamente razonada, obtenida mediante un cierto tipo de análisis.

Un día le dije que el suyo era el genio de un gran sabio. No sé si le gustó el cumplido, pues en su concepción la ciencia y la poesía no eran comparables. En realidad las oponía. Pero yo no podía dejar de considerar inevitable la proximidad entre las construcciones de una ciencia exacta y el designio, visible en Mallarmé, de reconstituir todo el sistema de la poesía mediante nociones puras y distintas, claramente aisladas mediante la finura y justedad de su juicio, y alejadas de la confusión que, en los ingenios que razonan sobre las letras, causa la multiplicidad de los oficios del lenguaje.

Su concepción le llevaba necesariamente a plantearse y a escribir combinaciones bastante alejadas de aquellas en las que el uso común instituye la «claridad» y que el hábito nos hace tan fáciles de entender casi sin haberlas percibido. La oscuridad que en él se da es resultado de una exigencia suya mantenida con todo rigor, semejante a cuanto sucede en las ciencias en que la lógica, la analogía y la exigencia de la consecuencia llevan a representaciones muy diferentes de las que la observación inmediata nos ha hecho familiares, y a *expresiones* que deliberadamente sobrepasan nuestra capacidad de imaginar.

Mallarmé, que no tuvo cultura científica, ni tendía a la ciencia, se arriesgó en empresas que pueden compararse a las que emprenden los artistas del número y del orden; se consumió en un esfuerzo maravillosamente solitario; se alejó en sus pensamientos, como todo aquel que ahonda u ordena los suyos se aleja de los humanos, alejándose de la confusión y de la superficie. Todo lo cual atestigua la intrepidez y la profundidad de su ingenio, por no hablar de la valentía extraordinaria de desafiar durante toda su vida la suerte, el mundo y las burlas, cuando le hubiera bastado aflojar un poco en sus virtudes y en su voluntad para manifestarse inmediatamente como lo que era en realidad: el primer poeta de su tiempo.

Conviene añadir aquí que el desarrollo de sus puntos de vista personales, por lo general tan precisos, se vio retrasado, enturbiado, estorbado por las vagas ideas que reinaban en el ambiente literario, que no dejaron de rondarle. Su espíritu, por solitario y autónomo que hubiera llegado a hacerse, había recibido algunas impresiones de las prodigiosas y fantásticas improvisaciones de Villiers de l'Isle-Adam y nunca llegó a librarse completamente de una cierta metafísica, si no de un cierto misticismo difícil de definir. Aunque, por una notable reacción de su carácter esencial, no dejó de trasponer tales temas ajenos al seno de sus auténticos pensamientos, ni de armonizarlos con el más elevado de ellos, el más querido e íntimo. De tal suerte, vino en el deseo de dar al

arte de escribir un sentido universal, *un valor de universo*, y reconoció que el objeto supremo del mundo y la justificación de su existencia, en la medida en que se admita tal existencia, era, no podía ser más que un *Libro*.

A la aún tierna edad de veinte años y en el punto crítico de una extraña y profunda transformación intelectual, sufrí el choque de la obra de Mallarmé; supe lo que era la sorpresa, el instantáneo escándalo íntimo, el deslumbramiento y la ruptura de mis vínculos con mis ídolos de entonces. Sentí que me convertía en una especie de fanático; experimenté el progreso fulgurante de una conquista espiritual decisiva.

La definición de lo Bello es fácil: *es aquello que desespera*. Pero hay que bendecir esa clase de desesperanza que te saca del engaño, que te esclarece, y, como decía el viejo Horacio de Corneille, *que te socorre*.

Yo había escrito algunos versos; amaba lo que, hacia 1889, había que amar en poesía. La idea de «perfección» tenía aún fuerza de ley, aunque con un sentido más sutil que aquel carácter plástico y demasiado simple que se le había dado diez o veinte años antes. No se había tenido aún la valentía de atribuir *valores*, infinitos incluso, a los productos inmediatos, imprevistos, imprevisibles, ¿qué digo?: *cualesquiera*, del instante. El principio de que *siempre toca* no se había enunciado aún, lo único que se apreciaba, por el contrario, eran *los golpes de suerte*, o lo que se consideraba como tales. En una palabra, aún se pedía a la poesía que produjera una idea de sí misma absolutamente opuesta a la que el paso del tiempo ha hecho seductora no mucho después: lo que tenía que llegar.

¡Qué efectos intelectuales no nos producía entonces la revelación de los menores escritos de Mallarmé, y qué efectos morales!... Había algo religioso flotando en el aire de aquella época en que algunos estaban generando en su intimidad una adoración y un culto a lo que les parecía tan bello que habría que calificar de sobrehumano.

El *Hérodiade* (Herodías), *L'Après-Midi* (La siesta), los *Sonnets* (Sonetos), los fragmentos que descubríamos en las revistas y que se pasaban, uniendo en el intercambio a los adeptos dispersos por toda Francia como los antiguos iniciados se unían en la distancia mediante el intercambio de tablillas y laminillas de oro batido, constituían un tesoro de incorruptibles delicias, bien defendido por sí mismo contra el bárbaro y el impío.

En esta obra extraña, y en cierto modo absoluta, había un poder mágico. Por el mero hecho de existir operaba como encanto y como espada. Dividía de un tajo a todo el pueblo de los hombres que saben leer. Su apariencia de enigma irritaba instantáneamente el nudo vital de las inteligencias letradas. Parecía alcanzar inmediatamente, infalible-

mente, el punto más sensible de las conciencias cultivadas, sobreexcitar ese centro mismo donde existe y se reserva no sé qué prodigiosa carga de amor propio, donde reside *aquello que no puede soportar el no comprender*.

Bastaba el mero nombre del autor para suscitar en la gente interesantes reacciones: estupor, ironías, cóleras sonoras y también sinceros y divertidos testimonios de impotencia. Había quien invocaba a nuestros *grandes clásicos*, que jamás hubieran podido imaginar en qué prosa se les iba a conjurar un día. Otros jugaban a la risa y a la sonrisa y encontraban enseguida (por esos venturosos accidentes de los músculos faciales que aseguran nuestra libertad) toda la inmediata superioridad que permite vivir a quienes profesan la suficiencia. Raros son los mortales que no se sienten heridos por no comprender y que lo aceptan buena mente como se acepta no entender una lengua o el álgebra. Se puede vivir sin ello.

Quien observaba aquellos fenómenos se complacía en constatar una graciosa ironía: una obra hondamente meditada, la más voluntaria y consciente que haya habido nunca, desencadenaba multitud de *reflejos*.

Era que, desde la mirada puesta en ella, aquella obra sin segunda afectaba y atacaba a la convención básica del lenguaje ordinario: *si no me hubieras comprendido ya, no me leerías*.

Quiero, de todos modos, aclarar algo. No me importa confesar que acepto que todas aquellas buenas gentes que protestaban, que se burlaban, que no veían lo que nosotros veíamos, estaban en su derecho. Su sentimiento estaba en orden. No hay que tener miedo de decir que el dominio de las letras no es más que una provincia del vasto imperio de las diversiones. Se toma un libro, se abandona; y en caso de que no se pueda dejar, no será difícil admitir que ese interés se funda en la facilidad del placer.

O sea que todo el esfuerzo de un creador de belleza y de fantasía debe empeñarse, dada la esencia misma de su trabajo, en elaborar *para el público* goces que no exijan ningún, o casi ningún, esfuerzo. Le corresponde al público deducir qué emociona, inquieta, acaricia, anima o encanta al público.

Pero hay muchos públicos distintos. Y no es imposible encontrar entre ellos alguno que no conciba el placer sin trabajo, que no le guste nada gozar sin pagar por ello, e, incluso, que no sepa ser dichoso si su dicha no es en parte obra propia, de suerte que quiera sentir en ella vivamente lo que le cuesta. Por otra parte, acaece también que se pueda crear un público absolutamente especial.

Y, así, Mallarmé creaba en Francia la noción de *autor difícil*. Introducía expresamente en el arte la obligación del esfuerzo mental; y, de tal suerte, realizaba la condición de lector y, con una admirable inteligencia de qué sea la gloria verdadera, elegía entre la gente ese número pequeño de adictos particulares, que habiéndole catado una vez no podrían ya sufrir poemas impuros, inmediatos y sin defensa. *Después de haberle leído, todo les parecía ingenuo y flojo.*

Esas pequeñas composiciones maravillosamente acabadas se imponían como tipos de perfección. Con perfección se trababan las palabras con las palabras, los versos con los versos, los movimientos con los ritmos; y en ese nivel de perfección cada una de tales composiciones daba la idea de objeto en cierto modo absoluto, debido a un equilibrio de fuerzas intrínsecas, liberado, por un prodigio de combinaciones recíprocas, de esas vagas veleidades de retoque y cambios que, ante la mayoría de los textos, concibe inconscientemente el ingenio mientras lee.

El brillo de estos sistemas cristalinos, tan puros y como terminados en todas sus partes, me fascinaba. Carecen, sin duda alguna, de la transparencia del cristal; pero, rompiendo en cierto modo lo que los hábitos mentales dictan sobre sus facetas, en su densa estructura, lo que se denomina su oscuridad no es, verdaderamente, más que su *refringencia*.

Intenté imaginarme las vías y los trabajos del pensamiento de su autor. Me decía a mí mismo que aquel hombre había meditado todas las palabras; había considerado y enumerado todas las formas. Poco a poco me interesaba más, quizá, por la operación de un ingenio tan distinto del mío que por los frutos visibles de su acto. Me reconstruía al constructor de aquella obra. Tenía la sensación de que había sido indefinidamente pensada en un recinto mental, de donde no se hubiera dejado salir nada que no hubiera sido prolongadamente *vivido* en el mundo de los presentimientos, de las disposiciones armónicas, de las figuras perfectas y de sus correspondencias; mundo preparatorio en el que todo entrechoca con todo, y en el que el azar dispone tiempos, se orienta y se cristaliza finalmente a partir de un modelo.

De una esfera tan reflectante y tan rica en resonancias no puede salir una obra, de no ser por una especie de accidente que la arroje fuera del pensamiento. Desde lo reversible cae, entonces, en el Tiempo. Llegaba yo a concluir la existencia de un sistema interior en Mallarmé, un sistema que habría que distinguir del sistema del filósofo y también del de los místicos; aunque no careciera de analogías con ellos.

Por mi carácter o, más bien, por un cambio de carácter que acababa de producirse en mí, estaba yo absolutamente dispuesto a desarrollar, en una vía bastante singular, aquella impresión basada en unos

poemas que me manifestaron una preparación tal de sus bellezas que ellas mismas palidecían ante la idea, por ellas transmitida, de aquel trabajo escondido.

Había yo pensado y anotado ingenuamente, poco antes, la opinión en forma de voto de *que si tenía yo que escribir, me gustaría infinitamente más escribir con toda conciencia y con entera lucidez algo de escasa fuerza, antes que engendrar una obra maestra entre las más hermosas a favor de un trance y fuera de mí mismo.*

Pensaba yo que había ya muchas obras maestras y que el número de las producciones de genio no era tan pequeño como para que tuviera mayor interés el deseo de aumentarlo. Con algo más de precisión, pensaba también que una obra resueltamente querida y buscada en los azares del ingenio, según un orden y mediante un análisis obstinado de condiciones previamente definidas y determinadas, fuera cual fuese luego el valor exterior una vez producida, no dejaría de transformar a su autor y de obligarle a reconocerse y, en cierto modo, a reorganizarse. Me decía a mí mismo que *lo que nos puede hacer crecer y perfeccionar no es la obra hecha y sus efectos en el mundo, sino únicamente la manera en que la hemos hecho.* El arte y el trabajo hacen que nos desarrollemos, pero la Musa y la suerte se limitan a tomarnos y a abandonarnos.

En tal orden de ideas, daba yo a la voluntad y a los cálculos del agente una importancia que le quitaba a *la obra singular.* Y esto no quiere decir que me pareciese bien que se descuidase ésta, sino todo lo contrario.

Este pensamiento atroz, y demasiado peligroso para las letras (que no ha cambiado en mí) se unía y se oponía curiosamente a mi admiración por un hombre que, siguiendo su escritura, iba nada menos que a divinizar la cosa escrita. Lo que más amaba en él era ese carácter esencialmente voluntario, esa tendencia absolutista demostrada en la extrema perfección de su trabajo. En literatura, el trabajo riguroso se manifiesta y opera por *rechazos.* Puede decirse que se mensura por el número de rechazos. De suerte que si el estudio de la frecuencia y del género de los rechazos fuera posible, se convertiría en un recurso capital para el conocimiento íntimo de un escritor, en la medida en que nos esclarecería la secreta discusión que con ocasión de una obra se plantea entre el temperamento, las ambiciones, las previsiones del hombre, por una parte, y las incitaciones y los medios intelectuales del momento, por otra.

El rigor de los rechazos, la cantidad de soluciones que se desdeñan, de posibilidades que se vetan, ponen de manifiesto la naturaleza de los escrúpulos, el grado de conciencia, la calidad del orgullo e, incluso, los pudores y los distintos temores que puedan sentirse respecto a los futu-

ros juicios del público. *En este punto la literatura coincide con el dominio de la ética.* En este orden de cosas se puede introducir el conflicto de lo natural y del esfuerzo; aquí, la literatura tiene sus héroes y sus mártires de la *resistencia a lo fácil*; se manifiesta la virtud, y, también, en ocasiones, la hipocresía.

Pero esta voluntad de repudiar lo que no es conforme a la ley que uno mismo se ha dado, llegará a ejercer tal constricción sobre su sujeto, que las obras, indefinidamente revisadas y llevadas adelante sin tener en cuenta ni el trabajo ni el tiempo que cuesten, se harán rarísimas, de suerte que, pese a la densidad que lleguen a tener, su autor, ya excesivamente difícil por sí, será tachado, además, de estéril. La mayor parte de las cosas que se imprimen son tan candorosamente frágiles, tan arbitrarias e hijas de un monólogo tan personal; la mayoría son de tan cómoda invención por quienquiera que sea, tan fáciles de transformar, de dar vuelta, de negar, de hacer menos vanas, incluso; tanto se imprime, que es increíble que se le haga a nadie el reproche de no añadir bastante al cúmulo inmenso de libros porque se tome su tiempo para reducir los suyos a lo esencial. Pero lo más curioso del asunto es que la indignación no procede de los amantes de esta obra restricta (de quienes se entendería la queja de que se les midiera el placer de su lectura); muy al contrario, son los otros a quienes les indigna que, además de que exista tal obra, se les dé en tan poca cantidad.

Mallarmé el estéril; Mallarmé el preciosista; Mallarmé el muy oscuro; pero Mallarmé el más consciente; Mallarmé el más perfecto; Mallarmé el más duro consigo mismo de todos cuantos han empuñado la pluma, me procuró, desde las primeras miradas que puse en las Letras, una idea en cierto modo suprema, una *idea-límite* o una *idea-suma* de su valor y de sus poderes.

Haciéndome más feliz que a Calígula, me ofrecía, para que la considerase, una cabeza en la que se resumía cuanto me inquietaba en lo que a la literatura toca, cuanto me atraía, cuanto a mis ojos la salvaba. Aquella cabeza tan misteriosa había sopesado todo los medios de un arte universal; había conocido, y de algún modo asimilado, las venturas y las distintas amarguras y las desesperaciones más puras que engendra el ansia espiritual extrema; había eliminado de la poesía los prodigios burdos; juzgado y aniquilado, en el seno de sus largos y hondos silencios, las ambiciones particulares para elevarse a concebir y a contemplar un principio de todas las obras posibles; en lo más alto de sí misma había encontrado un instinto de dominio del *universo de las palabras* absolutamente comparable al instinto de los más grandes hombres del pensamiento que se han ejercitado en el dominio —mediante el análisis y la

construcción combinados— de las *formas*, de todas las relaciones posibles del *universo de las ideas*, o del de los números y de las magnitudes.

Así, yo suponía en Mallarmé un ascetismo demasiado conforme, quizá, con mis juicios sobre las Letras, sobre cuyo verdadero valor he albergado siempre grandes dudas. Del mismo modo que el encanto que la literatura puede producir en los demás implica, por la naturaleza misma del lenguaje, una cierta cantidad de desprecios y malentendidos —y ello *tan necesariamente como la transmisión directa y perfecta del pensamiento del autor*, si ello fuera posible, *implicaría la supresión y el desvanecimiento de los efectos más bellos del arte*—, en esa misma medida, a quien se detenga en esta reflexión, le producirá un cierto fastidio el esfuerzo en especular sobre la inexactitud y en intentar causar a los demás emociones y pensamientos asombrosos y absolutamente imprevistos para nosotros mismos, como lo serían las consecuencias de un acto irreflexivo. Aun en el caso de que las incalculables reacciones del lector fueran favorables a nuestra obra (lo que no deja de suceder) y aunque fueran infinitamente halagadoras a nuestra vanidad, dichosamente sorprendida, el orgullo profundo se quejaría por haber sido ofendido en su rigor. No quiere para nada una gloria que no sea más que una dependencia accidental y exterior de la persona, y no nos ahorrará el sentimiento de la radical diferencia que ve entre *el ser* y el *parecer*.

Tan extrañas características me destinaban a dar el valor de un mero *ejercicio* al acto de escribir, ese juego basado en las propiedades del lenguaje, vueltas a definir a tal objeto y generalizadas con precisión con la finalidad de hacernos muy libres y muy seguros en su utilización y muy liberados de las ilusiones que ese mismo uso genera, ilusiones en que viven las Letras, y los hombres.

Se esclarecía así, en mí mismo, el conflicto —que estaba ya en potencia, sin duda alguna, en mi naturaleza— entre una inclinación a la poesía y la rara necesidad de satisfacer el conjunto de exigencias de mi inteligencia. He tratado de preservar uno y otro.

Le decía poco antes, mi querido Royère, que no podría pensar en Mallarmé sin *egotismo*. Debo detener aquí esta mezcla de reflexiones y recuerdos. Quizá hubiera tenido algún interés continuar, con hondura y minucia, el análisis de un caso particular de *influencia*; hacer ver los efectos directos y contrarios de una determinada obra sobre una mente determinada, y cómo el extremo de una tendencia halla respuesta en el extremo de otra.

Le decía yo una vez a Stéphane Mallarmé

Le decía yo una vez a Stéphane Mallarmé:

«Hay quien le anatematiza a usted, quien se mofa. Usted suscita irritación, piedad... Los periodistas divierten a sus lectores a su costa, ante la consternación de sus amigos...

Pero también es verdad lo que voy a decirle: no hay una sola ciudad de Francia en que no haya algún joven desconocido que se haría descuartizar por sus versos y por usted.

Para esos jóvenes usted es su orgullo, su misterio, su vicio secreto. Cada uno de ellos se aísla del mundo en el amor exclusivo y en la confianza con su obra, difícil de encontrar, de entender, de defender...»

Cuando le hablaba así, estaba pensando en algunos otros y en mí mismo, que lo teníamos tan presente en el corazón, con tanta fuerza, tan exclusivamente que me parecía ver brotar en nosotros, para ser ofrecida a él, la verdadera gloria, que es secreta y no radiante, que es celosa, personal y probablemente más fundada en diferencias y resistencias vencidas que en consentimientos inmediatos a alguna maravilla y goce común.

Pero él, con los ojos velados, pues era de aquellos que no saben esperar ni pueden gozar de otra embriaguez que no proceda de sí, callaba.

A los más profundos les es negado admirarse de la evolución del fervor de los demás, porque son la certidumbre en persona de que nadie, salvo ellos mismos, sabría concebir lo que exigen a su ser ni lo que esperan de su demonio. Lo que sacan a la luz del día es sólo aquello que rechazan: desechos, restos, juguetes de su tiempo escondido.

Tanto las perfecciones como la rareza sostenida de sus escasos escritos nos daban una idea de su autor muy distinta de la que normalmente se hace uno de los poetas, incluso de los importantes.

Introducción a *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Société des Cent Une, MCMXXXI.
Reeditado en *Variété III* (1936) y en *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

A pesar de que aquella obra sin igual sorprendía nada más entreabrirla, seducía inmediatamente al oído, se imponía a la voz y sometía todo el aparato del discurso por una especie de necesidad —creada a fuerza de arte— en el ajuste de las sílabas; pese a todo ello, obliteraba inmediatamente el espíritu, lo intrigaba, lo desafiaba, en ocasiones, a *comprender*. Oponiéndose a la instantánea resolución del discurso en idea, exigía del lector un trabajo del intelecto —a veces muy intenso— y la necesidad de releer atentamente el texto, exigencia peligrosa, casi siempre mortal.

La facilidad de lectura se ha convertido en una especie de regla en las Letras desde el advenimiento del reino de la prisa general y de las hojas impresas que cautivan inmediatamente o pretenden que suceda tal. Todo el mundo tiende a leer aquello que todo el mundo hubiera podido escribir.

Además, desde el momento en que se trata de divertir al lector o de hacerle *pasar el rato*, que no se le ocurra a nadie pedir un esfuerzo, ni invocar la voluntad. A tal respecto, se impone la creencia, ingenua quizá, de que el placer y el trabajo se excluyen.

Por lo que a mí respecta, debo confesar que si un libro no me ofrece alguna resistencia prácticamente no me entero de nada.

Pedirle al lector que disponga su ingenio y que esté dispuesto a no llegar a la posesión plena sino al precio de un arduo trabajo; pretender que, partiendo de su previa disposición pasiva, se convierta en semicreador, es ponerse en contra de las costumbres y de la pereza, es ponerse en contra de las inteligencias insuficientes.

El arte de leer a placer, con apartamiento y sabiduría, selectivamente, que antaño respondía al trabajo y al celo del escritor con una presencia y una paciencia de igual calidad se pierde, se ha perdido. Aquel lector, enseñado desde la infancia por Tácito y Tucídides, tan llenos de obstáculos, a no devorar ni adivinar la línea, a no abandonar —una vez visto el sentido— la frase o la página, prometía a los autores un compañero de juego para el que merecía la pena que se sopesaran los términos y que se organizara la dependencia de los miembros de un pensamiento. La política y las novelas han acabado con ese lector. La consecución de un efecto inmediato y de una diversión sistemática ha eliminado del discurso toda búsqueda de trazado y, de la lectura, aquella lentitud intensa de la mirada. Ahora, el ojo disfruta un crimen, una «catástrofe» y abandona la tarea. El intelecto se pierde en multitud de imágenes que le seducen; se entrega a los sorprendentes efectos de la ausencia de leyes. Si el modelo es la ensoñación (o simplemente el mero recuerdo), la duración, el pensamiento ceden al instante.

De tal suerte, quien no rechazaba los complejos textos de Mallarmé se veía insensiblemente comprometido a reaprender a leer. Pretender darles un sentido que no fuera indigno de su forma admirable y del trabajo que esas figuras verbales tan preciosas habían, con toda seguridad, costado llevaba infaliblemente a asociar dicho trabajo del ingenio y de sus fuerzas combinatorias, con la delicia poética. En consecuencia, la Sintaxis, que es cálculo, tomaba el rango de Musa.

Nada menos «romántico». El Romanticismo ha decretado la abolición de la esclavitud de sí. En su esencia está la supresión de la *continuidad en las ideas*, que es una de las formas de dicha esclavitud; en esa vía, ha hecho posible un desarrollo inmenso de literatura descriptiva. La descripción libera de cualquier clase de sujeción, admite todo lo que admiten los ojos, permite introducir nuevos términos a cada instante. De tal suerte el esfuerzo del escritor, limitado y concentrado en ese instante, se dedicó a los epítetos, a los contrates de detalle, a los «efectos» fácilmente separables. Fue el tiempo de las joyas.

Sin duda alguna, Mallarmé intenta conservar tales bellezas de la materia literaria, sin dejar, por ello, de alzar su arte hacia la construcción. Cuanto más progresa en sus reflexiones, más se acusan, en todo lo que produce, la presencia y el decidido designio del pensamiento abstracto.

Más aún: ofrecer a las gentes esos enigmas de cristal; introducir, en el arte de complacer o de emocionar mediante el lenguaje, tales combinaciones de contrariedades y gracias, permitía concebir, en quien se atrevía a ello, una fuerza, una fe, un ascetismo, un desprecio del sentimiento general, único en las Letras, que todas las demás obras, menos soberbias, y todas las intenciones menos rigurosamente puras reprimían; es decir, *casi todo*.

La acción que sobre la minoría ejercía esta poesía, absolutamente querida y meditada, tan elaborada como pueda permitir la condición absoluta de ser canto, era prodigiosa.

La minoría no odia ser minoría. La mayoría se complace en ser mayoría; quienes a ella pertenecen se sienten satisfechos de participar indistintamente de la misma opinión, de sentirse semejantes, asegurados los unos por los otros, reafirmados, confirmados en su «verdad», como cuerpos vivos que se aprietan entre sí, que se dan calor unos a otros, mediante la estrecha relación de sus tibiezas iguales.

Pero la minoría está constituida por personas suficientemente divididas. Aborrecen las semejanzas, les da la sensación de que excluyen toda razón de ser. *¿Qué sentido puede tener este «Yo mismo» (piensan sin darse cuenta) si puede haber una infinidad de ejemplares de él?*

Esas personas quieren ser como las Esencias o como las Ideas, que, necesariamente, son únicas, sin segunda. Green, al menos, ocupar, en un cierto mundo que se forjan ellas mismas, un lugar que ninguna otra puede ocupar.

La obra de Mallarmé, que exige de cada uno de los lectores una interpretación personal, no apelaba, no comprometía consigo más que a inteligencias separadas, conquistadas una a una, inteligencias que huyeran de la unanimidad.

Se había expurgado en esa obra cuanto complace a la mayoría. Nada de elocuencia; nada de narración; nada de máximas ni de honduras; nada del recurso directo a las pasiones comunes; ningún abandono a las formas familiares; nada de ese «demasiado humano» que envilece tantos poemas; siempre un modo de decir inesperado; jamás una palabra arrastrada a las formas consagradas o al vano delirio del lirismo natural; un discurso purificado de cualquier locución de mínimo esfuerzo; perpetuamente sometido a la condición musical y a las leyes convencionales encaminadas a impedir *regularmente* cualquier caída en la prosa. He ahí un puñado de caracteres negativos de aquellas obras suyas que nos iban volviendo cada vez más sensibles a los recursos conocidos, a los desfallecimientos, a las necedades, al hinchamiento que, ¡ay!, abundan en todos los poetas, porque no habiendo empresa más temeraria, ni, quizá, más insensata que la suya, la emprenden como dioses y acaban en ella como pobres hombres.

¿Qué otra cosa buscamos si no es crear la impresión poderosa, y durante un cierto tiempo continuada, de que entre la forma sensible de un discurso y su *valor en tanto que trasmisor de ideas* hay una suerte de unión mística, una especie de armonía, merced a las cuales participamos de un mundo absolutamente distinto de ese otro mundo en que las palabras y los actos se responden? Del mismo modo que el mundo los sonidos puros, tan reconocibles por el oído, fue separado del mundo de los ruidos para oponerse a él y constituir el sistema perfecto de la Música, así querría operar el espíritu poético sobre el lenguaje; siempre está a la espera de sacar de esa producción de la práctica y de la estadística esos raros elementos con que hacer obras absolutamente deliciosas y distintas.

Es como pedir un milagro. Sabemos muy bien que casi no se da un solo caso en que la relación que traba nuestras ideas con los grupos de sonidos que las convocan una a una no sea enteramente arbitrario o puramente azaroso. Pero habiendo, algunas veces, observado, experimentado, obtenido algunos bellos efectos singulares, nos jactamos de que, en ocasiones, podemos hacer toda una obra bien dispuesta, sin debilidades ni fallos, compuesta sólo de venturas y accidentes favorables.

Pero cien instantes divinos no construyen un poema, que es una duración de crecimiento, una suerte de figura en el tiempo; y el hecho poético natural no es más que un encuentro excepcional en el desorden de imágenes y de sonidos que llegan al espíritu. Hace falta, pues, mucha paciencia, mucha obstinación e industria en nuestro arte, si queremos producir una obra que finalmente parezca algo más que una serie de tales golpes, tan sólo afortunados, afortunadamente encadenados; si, más allá de eso, pretendemos que nuestro poema seduzca los sentidos mediante el encanto de los ritmos, de los timbres, de las imágenes, con la misma virtualidad con que resista y responda a las cuestiones de la reflexión, nos veremos metidos en uno de los juegos más insensatos imaginables.

Mallarmé, a quien casi desde su adolescencia le inquietaba una conciencia exacta y precisa del carácter contradictorio de tales condiciones y ambiciones, no dejaba de ser especialmente consciente de la extrema dificultad de aunar en su trabajo la idea que se había hecho de una poesía absoluta con una ejecución en que la gracia y el rigor fueran continuos. En cada encuentro con la escritura tenía en su contra o bien sus dones o bien su pensamiento. Se consumía en el intento de combinar el tiempo y el momento: tormento de todos los artistas que piensan profundamente en su arte.

Sólo podía producir, por ello, muy poco; pero ese poco, apenas gozado, corrompía el sabor de cualquier otra poesía.

Recuerdo como, a los diecinueve años, me aparté casi de Hugo y de Baudelaire cuando la suerte puso bajo mis ojos algunos fragmentos de *Hérodiade* (*Herodías*) y *Les Fleurs* (*Las flores*) y *Le Cygne* (*El cisne*). Conocía por fin la belleza sin pretextos que sin darme cuenta había estado yo esperando. Todo, en aquella poesía, residía en el valor encantador del lenguaje.

Me fui hacia el mar lejano, llevando los preciosos ejemplares que me acababan de dar, y ni el sol en todo su esplendor, deslumbrante en el camino, ni el azul del cielo, ni el incienso de las plantas ardientes me eran perceptibles en la posesión y la conmoción de lo más vivo de mí por aquellos versos inauditos.

Aquel poeta, el menos *primitivo* de los poetas, mediante la combinación insólita, sorprendentemente canora, en cierto modo *estupefaciente* de las palabras; mediante el brillo musical del verso y su singular plenitud, daba la impresión de poseer aquello que fue lo más poderoso de la poesía original: *la fórmula mágica*. Un análisis exquisito de su arte debía de haberle conducido a una doctrina y a una especie de síntesis del encantamiento.

Durante mucho tiempo se ha creído que determinadas combinaciones de palabras podían estar cargadas más de fuerza que de sentido aparente; eran mejor comprendidas por las cosas que por los hombres, por las rocas, las aguas, las fieras, los dioses, por los tesoros escondidos, por las potencias y las fuentes de la vida, mucho más que por el alma razonable; eran más claras para los espíritus que para el espíritu. Incluso la muerte obedecía, en ocasiones, a los conjuros ritmados, y la tumba liberaba un espectro. Nada más antiguo ni, por otra parte, más *natural* que esta creencia en la fuerza propia de la palabra, de la que se pensaba que obraba menos por su *valor de comunicación* que por ignotas resonancias que debía excitar en la sustancia de los seres.

La eficacia de los «encantamientos» no estribaba tanto en la significación resultante de sus términos como en su sonoridad y en las singularidades de su forma. Ni siquiera la *oscuridad* era esencial.

Lo que se canta o se articula en los momentos más solemnes o más críticos de la vida; lo que suena en las liturgias; lo que se murmura o se gime en los momentos extremos de pasión; lo que calma a un niño o a un loco; lo que asegura la verdad en un juramento, son palabras que no se pueden resolver en ideas claras, como tampoco se puede prescindir, sin convertirlas en absurdas o vanas, de un cierto tono y de un cierto modo de decirlas. En todas estas ocasiones, el acento y la entonación de la *voz* se sobreponen a lo que de inteligible dejan percibir: se dirigen más a nuestra vida que a nuestro espíritu. Lo que quiero decir es que estas palabras nos intiman a *llegar a ser*, mucho más que nos inducen a *comprender*.

Hasta Mallarmé, ninguno de los modernos había intentado separar hasta ese punto la eficacia de la palabra de la facilidad de comprensión. Nadie había distinguido tan conscientemente los dos efectos de la expresión mediante el lenguaje: transmitir un hecho, producir una emoción. La poesía es un *compromiso*, o una cierta proporción de estas dos funciones...

Nadie se había arriesgado a representar el misterio de las cosas mediante el misterio del lenguaje.

¿Por qué no admitir que el hombre sea fuente, origen de enigmas, cuando no hay objeto, ser, o instante que no sea impenetrable; cuando nuestra existencia, nuestros movimientos, nuestras sensaciones no tienen explicación en absoluto, y cuando todo lo que se ve resulta indescifrable apenas nuestro intelecto se detiene y deja de intentar responder para preguntar?

Es posible detestar esta idea y no conceder al lenguaje más que la función de trasladar a uno lo que está claro en otro; actitud que acaba por no aceptar de los otros, o de uno mismo, nada más que aquello de

lo que uno es capaz sin esfuerzo; y, sin embargo, es indiscutible, en primer lugar, el hecho de que la desigualdad de las inteligencias hace más que dudosos los juicios sobre la claridad; en segundo lugar, la contingencia de que, si bien hay oscuridades que se deben a la impotencia del que habla, hay otras que dependen de las cosas de que se habla (no ha jurado la naturaleza ofrecernos sólo objetos expresables mediante formas sencillas de lenguaje); por último, tampoco puede decirse de ningún modo que las religiones o las emociones prescindan de expresiones «irracionales». Yo añado que la transmisión perfecta del pensamiento es una quimera, y que la total transformación de un discurso en ideas tiene como consecuencia el total aniquilamiento de su forma. Hay que elegir: o reducir el lenguaje a la mera función transitiva de un sistema de señales; o aceptar que haya quien especule con sus propiedades sensibles, desarrollando los efectos *actuales*, las combinaciones formales y musicales, hasta asombrar, a veces, o fatigar a los espíritus. Nadie está obligado a leer a nadie.

Tales propiedades sensibles del lenguaje guardan estrecha relación con la memoria. Las distintas formaciones de sílabas, de intensidades y de tiempos en que puede componerse ofrecen muy distintas posibilidades de memorización, tan distintas como los son las facilidades o dificultades que ofrecen a su emisión fónica. Es como si unas tuvieran más *afinidad* que otras con el misterioso soporte del recuerdo; como si cada una estuviera afectada por una probabilidad exclusiva de exacta restitución, probabilidad que dependería de su figura fonética.

En los versos de Mallarmé, que con tanta facilidad se retienen, este valor mnemónico de la forma aparece con mucha firmeza y vigor.

Acabo de invocar la *memoria* y la *magia*.

Y es que la poesía se relaciona, sin duda alguna, con un estado de los hombres anterior a la escritura y a la crítica. En todo poeta verdadero veo un *hombre muy anciano*, que bebe aún en las fuentes del lenguaje, que inventa «versos», más o menos como debieron crear «palabras», o antepasados de palabras, los primitivos mejor dotados.

Yo creo que el don, más o menos deseable, de poesía se manifiesta en una suerte de *nobleza* que hallaría su fundamento, no en obras de archivo que habrían dado lugar a una determinada línea genealógica sino en la antigüedad que pueda observarse actualmente en las maneras de sentir o de reaccionar. Los poetas dignos de tan gran nombre reencarnan entonces a Anfión y a Orfeo.

No es, en realidad, más que una fantasía. Seguramente no se me habría ocurrido pensar en semejante aristocracia discontinua, si, tras haber tratado a Stéphane Mallarmé, no me hubiera impresionado cuanto hubo de noble y orgullosamente mantenido en su actitud y su

arte de soportar la vida. Por mediocre que fuera su condición en el mundo que come, gana y garrapatea, Mallarmé hacía pensar en aquellos seres medio reyes, medio sacerdotes —medio reales, medio legendarios— en quienes debemos estimar que no somos en absoluto exclusivamente animales.

Nada más «noble» que la expresión, la mirada, el trato, la sonrisa y los silencios de Mallarmé, absolutamente consagrado a un fin secreto y elevado. Todo en él procedía de algún principio sublime y consciente. Actos, gestos, palabras, incluso los más familiares, o invenciones vanas, nonadas llenas de gracia, versitos de circunstancias (en los que no podía evitar que se manifestara un arte único y sabio), todo procedía de lo puro, todo parecía acordado a la nota más grave del ser, que es la sensación de ser único y de existir de una vez por todas.

Jamás se permitió nada fuera de la perfección.

Durante treinta y pocos años fue el testimonio o el mártir de la idea de lo perfecto. Pasión del espíritu esta que ya casi no causa víctimas. La renuncia a perdurar marca una época del mundo. En nuestros días ya no se emprenden obras que exijan un tiempo sin medida ni obras hechas para los siglos venideros. Se ha inaugurado la era de lo provisional, ya no madurarán esos objetos de contemplación que le parecen inagotables al alma y con los que puede mantenerse indefinidamente. Nuestra unidad de tiempo es el tiempo que dura una sorpresa.

Pero la tensión de la elección cuesta una vida entera, y el rechazo tenaz de todas las ventajas de la facilidad, de todos los efectos que se basan en las debilidades del lector, en su prisa, en sus ligerezas, en su ingenuidad, puede llevar a hacerse inaccesible. Quien es excesivamente exigente para sí corre el gravísimo peligro de serlo para el público. Quien se entrega, por ejemplo, a armonizar en una misma obra las cualidades de seducción inmediata, que son esenciales a la poesía, con una sustancia de pensamiento preciosa sobre la que pueda volver el espíritu y detenerse el tiempo que sea sin lamentarlo, divide por diez sus posibilidades de llevar a buen término su trabajo, no menos, por otra parte, que las posibilidades de ser leído.

Pero superadas las dificultades de lectura, una vez que el encanto había empezado a operar, se hacía cada vez más sensible la perfección de la ejecución. No podía atribuírsele más que una causa incomparable. A medida que, en los textos de Mallarmé, incluso en sus notas menores, iba uno reconociendo una inteligencia exquisita de invención formal y de industriosa hondura, más forma iba adquiriendo un personaje interior, maravillosamente solo y único, su fuente. De ningún modo quiero decir que no quepa pensar ni admitir que haya habido poetas

más vigorosos *en acto*; pero él parecía único por la organización espiritual, determinada y completa que sus obras y su actitud demostraban.

Pocos grandes artistas hay que susciten una curiosidad apasionada sobre su pensamiento más auténtico e íntimo. Es fácil presentir que, de llegar a conocerlo como lo conocerán ellos, eso no aumentaría mucho ni nuestro amor por sus obras ni nuestro saber. Cabe sospechar que no hacen mucho más que restituírnos acontecimientos o estados que les han animado o deslumbrado, en un instante, durante algunos momentos, exactamente igual a como lo harán en seguida con nosotros, en una experiencia *de segunda mano*. No saben más que nosotros sobre aquello que hacen, mucho más vigoroso que lo que hacemos nosotros.

Sin embargo, éste hacía imperiosamente suponer todo un sistema de pensamiento relacionado con la poesía, tratada, ejercida y tomada una y otra vez, sin cesar, *como una obra esencialmente infinita*, en la que las obras realizadas o realizables no fueran más que fragmentos, ensayos, estudios preparatorios. La Poesía, para él, era sin duda, el límite común e imposible de alcanzar, hacia el que tienden todos los poemas y, también, todas las artes. Habiendo comprendido esto desde muy pronto, había dominado, modificado, ahondado esforzadamente, al poeta semejante a los demás que era de modo innato. Había buscado, reconocido el principio del deseo que genera el acto poético; había definido, aislado su elemento puro, y se había convertido en el *virtuoso de esta disciplina de pureza*, el ser que se estudia en la interpretación infalible de lo más raro de sí.

Yo no odio al virtuoso, al hombre que domina el instrumento. Hay un prejuicio, un *movimiento reflejo* contra él, basado en las vagas y seductoras ideas que algunos sustantivos bastante inanes como «creación», «inspiración» o «genio» suscitan en el talante común.

La opinión pública e inmediata de los modernos sobre la poesía y sobre toda producción excitante y extraña del talento se reduce fácilmente a esto: *lo más admirable de cuanto se hace depende del estado del autor en el momento en que lo produce*, y ese estado es para él tan extraño como pueda serlo para nosotros un sueño o una aventura tales que mediante su mero relato el más vulgar de los individuos puede a veces emocionar a la gente. El punto más elevado de un ser es, pues, también el más alejado, es decir, el más imprevisto para él mismo.

Semejante opinión no está del todo equivocada; y en ello está precisamente su aspecto más temible. Hay que temer que puedan oponerse favores insignes, luces y fuerzas extraordinarias, a la busca de la constancia en los resultados, a la adquisición de un poder permanente mediante el trabajo constante e independiente, mediante la observación y las correcciones más ajustadas, y los razonamientos exactos. Tal

oposición supone valorar más lo excepcional, y apreciarlo más por la sorpresa que ocasiona que por cualquier cualidad intrínseca; lo que en tal caso importa y seduce a los espíritus es el gusto por lo más candoroso y lo más idolátrico de lo maravilloso.

Pero un hombre que se mide a sí mismo y se ahorma a partir de su lucidez me parece una obra superior y me emociona más que cualquier otra. El más bello esfuerzo de los humanos está en cambiar en orden su desorden y la suerte en poder; en tal reside la verdadera maravilla. Me gusta que se sea duro con el propio genio. Si no aprende a volverse contra sí mismo, el «genio» no es, en mi opinión, más que virtuosismo, nato sí, pero desigual e infiel. Las obras que sólo del genio proceden están curiosamente construidas con oro y barro, y por muy cargadas de detalles deslumbrantes que estén, el tiempo diluye y arrastra pronto la arcilla; de muchos poemas no quedan más que algunos versos. De tal suerte, incluso la noción de poema se ha ido poco a poco deteriorando.

Sin embargo, los problemas verdaderamente dignos de los espíritus poderosos (los más apropiados, por otra parte, para ser traspasados y comunicados en todo su poder de transformación) sólo aparecen tras haber adquirido —y haberla convertido en algo inmediato— la capacidad de manipulación de todos los medios. El objeto de las búsquedas de mayor envergadura estriba en construir algún edificio o sistema necesario a partir de la libertad; y esa libertad es la conciencia segura de la posesión de lo posible y se desarrolla con aquél. Las intuiciones que nos incitan a producir se forman al margen de la consideración de nuestras facultades de ejecución; en ello está su vicio y su virtud. Pero, poco a poco, la práctica nos acostumbra a no concebir sino aquello que podemos llevar a cabo. Sin que nos demos cuenta, opera de suerte que nos atengamos a una economía exacta de nuestras ambiciones y de nuestros actos. Muchos se ajustan a tal perfección regular y moderada. Pero también hay quien llega a desarrollar hasta tal punto los medios, y su inteligencia llega a identificarse tanto con esa tarea que acaba por «pensar», por «inventar» en el mundo de la ejecución a partir de los medios mismos. La música deducida de las propiedades de los sonidos; la arquitectura deducida de los materiales y de las fuerzas; la literatura, de la posesión del lenguaje, de su uso especial y de sus modificaciones, en una palabra, la parte real de las artes en tanto que incitadora de su parte imaginaria, el acto posible creador de su objeto, lo que puedo en tanto que clarificador de lo que quiero, ofreciendo designios a un tiempo absolutamente inesperados y absolutamente realizables, tal es la consecuencia de un virtuosismo adquirido y llevado más allá. La historia de la geometría moderna puede también proporcionar excelentes ejemplos de lo mismo.

En Mallarmé, la identificación de la meditación «poética» con la posesión del lenguaje, y el estudio de sus relaciones recíprocas, que sobre sí mismo hace, llevan a una especie de doctrina de la que sólo conocemos la tendencia.

A veces, al considerar el aparato, nuevo y delicioso, de algún pasaje de sus poemas, me decía a mí mismo que había detenido su pensamiento en casi todas las palabras de nuestra lengua. El libro singular que escribió sobre el vocabulario inglés supone una buena porción de estudios y reflexiones sobre el nuestro.

No hay que creer, de todos modos, que la filología responda a todos los problemas que pueda plantear el lenguaje. Tampoco la física o la fisiología impiden, ni eximen, al pintor o al músico de tener ideas sobre los colores y sobre los sonidos. La preocupación que generan las obras por hacer implica un conjunto de problemas, exige maneras de clasificar y de evaluar que acaban por constituir en el artista una ciencia real, aunque individual, un capital de difícil transmisión. Mallarmé se había creado una especie de ciencia de *sus* palabras. No cabe la menor duda de que reflexionó sobre sus figuras, de que exploró el espacio interior en que aparecen tanto *causas* como *efectos*, de que sopesó lo que se podrían denominar sus *gastos poéticos*, y de que, mediante un tal trabajo infinitamente minucioso y preciso, las palabras se ordenaron secreta y virtualmente en la *potencialidad* de su genio, según una ley misteriosa de su profunda sensibilidad.

Yo me he imaginado muchas veces su espera; su alma al acecho, atenta a los *armónicos*, tensa ante la percepción del acontecimiento por el que una palabra se lanza en el universo de las palabras para aprehender todo el orden de relaciones y resonancias que un pensamiento ansioso de nacer invoca...

«Digo: UNA FLOR...» escribe.

En este universo del lenguaje la mayoría es ciega; sorda a las palabras que emplea. Sus discursos son simples expedientes; para los más la expresión no es más que *un camino más corto*; y este mínimo define el uso puramente práctico del lenguaje. Ser comprendido, comprender, son los límites en que se está encerrando el lenguaje práctico, es decir abstracto. Los mismos escritores ya no se detienen en los términos y en las formas, sino con ocasión de alguna dificultad particular, alguna elección concreta o algún efecto que pretendan conseguir. Tal es el empirismo de los modernos. Desde hará unos ciento y pocos años, se puede ser «gran escritor» y descuidar toda la física del discurso. Lo que supone no ver en él más que un pobre agente, un intermediario del que «el espíritu» preferiría prescindir. Nada más lejos del parecer de toda la antigüedad que esta opinión. Stendhal no es, pues, en absoluto, un pa-

gano. Huye de la forma, de la medida, del ritmo, de las figuras y se atrinchera contra ellas en la lectura rigurosa del Código de Napoleón. Así que, si se considera que lo que hacen los hombres es más revelador de su auténtica naturaleza que cuanto piensan y dicen, a Stendhal, que tenía a bien exornarse de sensualismo y creer que seguía a Condillac, su lenguaje le denuncia como absolutamente «espiritual», y su estética era la de un asceta.

Pero la poesía es absolutamente pagana: exige imperiosamente que no haya alma sin cuerpo; que no haya absolutamente ningún *sentido*, ninguna *idea* que no sea el *acto* de alguna figura *notable*, construida a base de sonoridades, duraciones e intensidades.

En el Poeta, el Lenguaje y el Yo acaban paulatinamente por corresponderse de un modo absolutamente distinto a como lo hacen en los demás hombres. Lo que para aquél es lo más importante en el discurso, para éstos, es imperceptible o indiferente. No dan la menor importancia a tal o cual accidente verbal del que depende para nosotros la vida o la muerte de un poema. Crédulos y abstractos, oponen el *fondo* a la *forma*; oposición que no tiene sentido más que en el mundo práctico, el mundo en que se dan intercambios inmediatos de palabras con actos y de actos con palabras. No se dan cuenta de que *lo que ellos llaman fondo no es más que una forma impura*, es decir, *mezclada*. Nuestro *fondo* está hecho de incidentes y de apariencias incoherentes: sensaciones, imágenes de todo género, impulsos, palabras aisladas, fragmentos de frases... Pero para transmitir lo que reclama ser transmitido y *quiere* separarse de ese caos, es preciso que todos esos elementos tan heterogéneos estén representados en el sistema unificado del lenguaje, y que se forme con ellos algún discurso. Esta transposición de acontecimientos interiores a fórmulas constituidas con signos de una misma especie, *igualmente convencionales*, puede muy bien considerarse como el paso de una *forma* o apariencia *menos pura* a una *más pura*.

Pero el lenguaje *dado*, adquirido en la infancia, que tiene origen estadístico y común, es muy poco apropiado, por lo general, para expresar los estados de un pensamiento alejado de la práctica; apenas se presta a fines más profundos o más precisos que los que determinan los actos de la vida ordinaria. De esa carencia nacen los lenguajes técnicos, y, entre ellos, el lenguaje literario. En todas las literaturas se ve aparecer, más o menos tarde, una *lengua mandarina*, a veces muy alejada de la lengua habitual; en general, esta lengua literaria procede de la otra, de la que obtiene las palabras, las figuras, los giros más adecuados a los efectos que busca el artista de las bellas letras. También sucede que los escritores se hagan con un lenguaje singular.

Un poeta se sirve a la vez de la lengua vulgar —que se atiene únicamente a la condición de comprensión y que, por tanto, es meramente transitiva— y del lenguaje que se opone a aquélla, como se opone un jardín cuidadosamente poblado de especies bien elegidas al campo inculto de donde proceden todas las plantas y de donde el hombre saca lo que le parece más hermoso para plantarlo y mimarlo en una tierra exquisita.

¿Cabría caracterizar a los poetas por la proporción en que estos dos lenguajes —natural, uno, purificado y especialmente cultivado para el uso suntuario, otro— se diera en ellos? He aquí un buen ejemplo, de dos poetas de una misma época y de un mismo medio: Verlaine, que se atreve a asociar en sus versos las formas más familiares y los términos más comunes a la poética, bastante artificiosa, del Parnaso, y que acaba por escribir con absoluta, e incluso cínica, impureza —y esto no sin fortuna—, y Mallarmé que se crea un lenguaje casi exclusivamente suyo mediante una selección refinada de palabras y mediante los giros singulares que inventa o desarrolla, renunciando sistemáticamente a la solución inmediata que le inspira el espíritu de la generalidad. Lo que no era nada más que un modo de defenderse, hasta en el menor detalle y en el funcionamiento elemental de la vida mental, *del automatismo*.

Mallarmé comprende el lenguaje como si se lo hubiera inventado. Tan oscuro escritor hace suyo el instrumento de comprensión y de coordinación hasta el punto de sustituir el deseo y el designio, ingenuos y siempre particulares, de los autores por la ambición de concebir y dominar el sistema entero de la expresión verbal.

Por esa vía, se ponía en la misma tesitura —ya lo he dicho, en otra ocasión— de los hombres que, en álgebra, han investigado la ciencia de las formas y la parte simbólica del arte matemático. Este modo de atención convierte a la estructura de las expresiones en más sensible y más interesante que sus sentidos o sus valores. Las propiedades de las transformaciones son más dignas del espíritu que lo que él transforma; y, a veces, me pregunto si habrá un pensamiento más general que el pensamiento de una «proposición», o que la conciencia de pensar aquello que fuere...

En el orden del lenguaje, las *figuras*, que, por lo común, desempeñan un papel accesorio, que tienen como función ilustrar simplemente o reforzar una intención y parecen, por ello, adventicias, algo así como ornamentos de los que la sustancia del discurso podría prescindir, en las reflexiones de Mallarmé se convierten en elementos esenciales; de tal suerte, la *metáfora*, de joya, de recurso momentáneo, parece recibir en este autor el valor de una relación simétrica fundamental. Concibe, por otra parte, con una fuerza y una nitidez notables, que el arte implica y

exige una equivalencia y un intercambio perpetuamente ejercido entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el acto y la materia. La modificación y, a veces, la *invención* del acto por la materia, suelen ser mal comprendidas, si no ignoradas por quienes argumentan en torno al arte; detrás está un cierto *espiritualismo* y una idea inexacta, o incómoda, de la materia.

Sólo una combinación (verdaderamente extraña) de práctica, o de virtuosismo, con una inteligencia extraordinaria podía llevar a estos puntos de vista tan profundos, tan radicalmente diferentes de las ideas o ídolos que de la literatura suele hacerse la generalidad.

De ello resultó que el culto y la contemplación del principio de todas las obras le hicieron paulatinamente más penoso y más raro el ejercicio mismo del arte y el empleo de sus prodigiosos recursos de ejecución. Verdaderamente haría falta vivir dos vidas: una de preparación total y la otra de desarrollo total.

¿Habrá un más puro tormento, una más profunda división de sí mismo, que este combate de lo Mismo contra lo Mismo, cuando el alma, paso a paso, desposa lo que quiere frente a lo que puede, lo que puede frente a lo que quiere; y ya sea desde su potencia, ya sea desde su deseo pasa y vuelve a pasar del todo a la nada? A cada una de tales «fases» responden ideas y movimientos contradictorios o simétricos, que un análisis lo suficientemente sutil como para interpretar las obras remitiéndolas sistemáticamente al «querer» y al «poder», pondría sin duda en evidencia.

Con los ofensivos sustantivos de *preciosismo*, de *esterilidad*, de *oscuridad*, una crítica grosera se ha limitado a representar torpemente los efectos que una lucha interior sublime producía en espíritus muy mediocres y esencialmente malévolos. La primera tarea de quien pretenda hablar al público de las obras de los demás consiste en hacer el esfuerzo necesario, por grande que fuere, para entenderlas, o, al menos, para determinar las condiciones o las limitaciones que el autor se ha impuesto y que se le han impuesto por sí mismas. Se haría evidente, en tal caso, que la claridad, la simplicidad y la abundancia proceden generalmente de la utilización de las ideas y de las formas existentes y familiares, en las que el lector se reconoce, en ocasiones embellecido. Pero las cualidades contrarias a éstas significan a veces intenciones más elevadas. Entre los grandes hombres que han escrito, unos nos satisfacen exactamente cuando nos transmiten la perfección de lo que somos, otros se esfuerzan en seducirnos con lo que podríamos ser si dispusiéramos de una inteligencia más compleja, o más despierta, o más libre en relación con los hábitos y con cuanto impide la combinación más general de las posibilidades de nuestro genio. Me gusta que Mallarmé sea oscuro, estéril

y precioso, pues pese a estos *defectos* o, mejor, merced a todos estos defectos, merced a los esfuerzos que implican en el autor, y se exigen al lector, es posible concebir y situar *por encima de todas las obras* la posesión consciente de la función del lenguaje y la conciencia de una libertad superior de la expresión, ante la cual todo pensamiento no es más que un incidente, un acontecimiento particular. Y esta consecuencia que yo he sacado de la lectura y meditación de sus escritos se convierte para mí en un bien incomparable, un bien de una magnitud como ninguna obra transparente y fácil me ha ofrecido nunca.

Stéphane Mallarmé

La vida y el destino de Stéphane Mallarmé, así como la evolución de su gloria, nos ofrecen una de las más *exquisitas* combinaciones de la historia del espíritu. El drama de la vida intelectual que con él se propone al observador del universo espiritual constituye un episodio extraordinariamente *singular*.

Un hombre con una existencia por demás modesta, amarrado a un trabajo que le irrita, pero que no deja de cumplir con regularidad y honestidad hasta el final (la jubilación). Produce, por otra parte, algunos escritos muy raros y difíciles de leer; tan raros y tan difíciles que la mayoría de los que los hojean los despachan en seguida (es decir, los anotan, los anulan), con la triple fórmula de execración: *oscuridad, preciosismo, esterilidad*. Se forma, no obstante, un número pequeño, muy pequeño, de amantes de esta obra impenetrable y durante mucho tiempo inencontrable. La tienen en muy alta estima, se la pasan unos a otros confidencialmente, la comentan, hablan entre sí, sin que por nada del mundo se les ocurra propagarla. Saben que sería una empresa imposible y, en su fuero interno, les parece casi impía. Se les considera adeptos e iniciados.

Para el gran público, incluso para esa pequeña parte del gran público que con tanta facilidad se erige por encima del resto, no se trata más que de una simple curiosidad literaria sin importancia; la obra de una mente extraña, sostenida por el entusiasmo de algunos lectores, si no es por la complicidad de algunos compadres. Una obra no carente de locura, sin duda, y con mucha pretensión, *pose*, alguna perversidad y una más que probable voluntad de embaucar, tanto por parte del maestro como de los discípulos...

Pero el hombre muere. Pasan treinta y cinco años; treinta y cinco años en los que, me parece a mí, no han dejado de sucederse acontecimientos. Entre los cuales, muchos sucesos literarios bastante grandes; escuelas, obras que han causado sensación, novedades... Todos estos

Conferencia pronunciada en la Université des Annales el 17 de enero de 1933 y publicada en *Conferencia*, 15 de abril de 1933. Recogida en *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

acontecimientos, catástrofes, sorpresas de toda especie, toda esta cantidad de libros de éxito, de obras nuevas han borrado totalmente alguna celebridad, han acabado con ciertos adornitos poéticos, con las influencias pequeñas, y han borrado también a los burladores y a las burlas que, en último término, constituían, hacia 1895, *lo más claro* de la nombradía de Mallarmé.

Pues bien, al parecer, hoy, 17 de enero de 1933, se pronuncia en París una conferencia sobre este poeta. No es un hecho grande, pero supone una cierta pervivencia. Hace treinta y cinco años que murió el poeta; y no se suele proponer al público el nombre de un desconocido, un nombre perdido ya del todo, que no le diga nada a nadie.

Es más; una mínima indagación, muy fácil de hacer, por otra parte, para quien quiera hacerla, en el mundo de los libreros y de la edición mostraría que las ventas de esta obra impenetrable han subido después de la muerte del autor con un ritmo constante, mientras que las obras de sus contemporáneos poetas, las de los más célebres de su tiempo, están, en su conjunto, relativamente abandonadas. No voy a citar nombres, porque destacar algunos de ellos sería lamentable y destacar otros, injusto. Pero me atengo a los hechos, a ellos sólo invoco. Y el *hecho* es que las poesías de Mallarmé, tan poco buscadas antaño y desconocidas en las librerías, tienen hoy un éxito constante, son objeto de una demanda regular en el comercio, mientras que las obras de los poetas a que me refería (y que no cito) sufren un descrédito más o menos justificado.

Este es un hecho. He aquí otro:

El número de estudios, de comentarios, de trabajos de toda clase, biográficos y críticos, que, no sólo en Francia sino también en el extranjero, se han publicado sobre la poesía o las ideas de Stéphane Mallarmé, es tan considerable como la cantidad de los libros suyos que se venden. La influencia del tenebroso autor es clara, honda, indiscutible en espíritus pertenecientes a las más diversas familias humanas. Podría citarles traductores o comentaristas, entre los que no faltarían ilustres nombres extranjeros. Las obras de Mallarmé se han leído o estudiado, traducidas al inglés, al alemán, al italiano o al ruso*.

Estos hechos incontestables constituyen paradojas. La gloria de Mallarmé es, para muchos, casi tan incomprensible como su escritura. Para otros es un motivo de reflexiones elevadas, motivo casi de *edifica-*

* Aunque Paul Valéry no mencione nuestra literatura, la influencia de Mallarmé se había hecho sentir intensamente en cierta poesía española; baste mencionar, por citar un solo caso, el reconocimiento de Cernuda de la presencia de temas mallarmeños en su *Perfil del aire*, publicado en 1927. [N. del T.]

ción... Por otra parte, nos plantea un problema, que examinamos en seguida.

El método más verdadero (el más sincero y, por otra parte, el más seductor) para interesar a los demás por un poeta que uno haya conocido, cuya influencia sobre sí haya observado uno mismo, primero, en estado incierto y como latente; luego, de modo creciente; triunfante después, hasta alcanzar finalmente sus límites, que son los límites propios de las expresiones acabadas de una inteligencia distinta; el mejor método para hacer pública, les decía a ustedes, la idea que uno se ha hecho de ese poeta, consiste sin duda alguna en acudir sencillamente al recuerdo. Me bastará con recordar y contarles a ustedes mis impresiones sucesivas de Mallarmé, para darles cuanto poseo en lo que a él concierne. No llegaré a los detalles en esta rememoración, no entraré en los aspectos decididamente abstractos o teóricos de mis reflexiones sobre tales impresiones, porque no tendría tiempo para decírselo todo y decírselo con claridad; pero me atenderé, en términos generales, a este método para tratar el asunto.

Me enteré de la existencia de Mallarmé hacia 1889; primero por algunas pullas, más o menos irónicas, dirigidas contra él en distintas publicaciones. La burla es un modo de publicidad que hay que tener en cuenta; un lector agudo suele con frecuencia darle la vuelta. Muy poco después tuve un conocimiento algo menos sumario del poeta ridiculizado, por dos citas muy breves que aparecen en la curiosa obra de J. K. Huysmans *A Rebours* (*Contracorriente*)*, un libro que no dejó de ejercer influencia sobre una cierta juventud de hace cincuenta años. Como ustedes recordarán, en ese libro, Huysmans describe el modo de vivir de un refinado que se retira a la soledad, adonde escapa de las muchas cosas que le disgustan y donde cultiva sus pocos gustos. Selecciona especialmente unos pocos libros en prosa o en poesía, generalmente ignorados por el público y detestados por los creadores de opinión, y en esa colección de libritos de poesía y de rarezas literarias obtiene goces infinitos. Hay, entre ellos, algunos poemas de Mallarmé, copiados por calígrafos. En el capítulo en cuestión, Huysmans citaba algunos versos de *Hérodíade* (*Herodías*) y de *L'Après-midi d'un Faune* (*La siesta de un fauno*), que me llamaron poderosamente la atención. Los juicios verdaderamente sugestivos que acompañaban a las citas me inspiraron el más vivo deseo de conocer mejor a Mallarmé.

Vivía yo entonces en una provincia; sólo conocía el movimiento literario por libros de distribución general y por las revistas más conoci-

* Tal sería la traducción más adecuada, aunque se ha traducido al castellano con los títulos de *Al revés* y *Contra natura*. [N. del T.]

das, de tal suerte que ignoraba prácticamente cuanto sucedía en la intimidad, en la *estructura delgada* de la vida literaria del momento. La difusión de los menores *fenómenos* poéticos y de las menores circunstancias de la vida de los menores autores no estaba aún organizada como lo está hoy. Sin embargo, por poco que uno se interesara por la literatura, con ese interés penetrante que confiere un cierto instinto, una cierta adivinación, cabía sospechar, por algunos indicios, por algunos signos intelectuales de inquietud, que ni los parnasianos, ni los naturalistas, ni los moderados, que ocupaban el mayor espacio y los más altos cargos visibles en la república de las letras, eran los únicos que valían algo. Se respiraba en el ambiente del tiempo cierto aliento de extrañeza enteramente nueva...

Un día, una colección de poesías encontrada por casualidad me reveló algunas obras de aquel Mallarmé de quien tenía tan vaga idea. Nada más sorprendente que aquella pequeña colección. Encontré en ella, en primer lugar, dos o tres poemas que atestiguaban la maestría admirable del autor por la perfección y la distinción de su forma, su plenitud, la voluntad sostenida y satisfecha de construir e imponer versos *acabados*, en los que era imposible desear la menor variante...

Pero les daré una idea inmediata de cuanto digo, aunque muchos de ustedes los conocen sin duda. Madame Moreno tendrá a bien leernos *Brise marine* (*Brisa marina*) y *Les Fenêtres* (*Las ventanas*), ella que lee los versos como... Moreno.

BRISE MARINE

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur que dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend!
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé por les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertils îlots...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!

*La carne es triste, ¡ay!, y yo he leído todos los libros. / ¡Huir!, ¡huir por
ahí! ¡Siento que unos pájaros están ebrios / de estar entre la espuma desco-
nocida y los cielos! / Nada ni los viejos jardines reflejados por los ojos / re-
tendrá a este corazón que en el mar se empapa / ¡Oh noches!, ni la clari-
dad desierta de mi lámpara / en el vacío papel que la blancura defiende /
y tampoco la joven amamantando a su hijo. / ¡Me iré! ¡Vapor que balan-
ceas tu arboladura, / leva el ancla hacia una exótica naturaleza! / ¡Un
Hastío desolado por las crueles esperanzas, / cree aún en el adiós supremo
de los pañuelos! / Y, quizá, los mástiles, invitando a las tormentas / son de
esos que un viento cuelga en los naufragios / perdidos, sin mástiles, sin
mástiles, ni fértiles islotes... / ¡Pero, oh corazón mío, oye el canto de los
marineros!.*

LES FENÊTRES

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa purriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de la maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux; et, quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son oeil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
en berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'infini

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
—Que la vitre soit l'art, soit la mysticité—
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
Vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi, qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
—Au risque de tomber pendant l'éternité?

*Cansado del triste hospital, y del incienso fétido / que asciende por la
blancura trivial de las cortinas / hacia el gran crucifijo hastiado de la pared
vacía, / el moribundo sombrío alza su vieja espalda, / se arrastra y se acer-
ca, menos por calentar su podredumbre / que por ver el sol en las piedras, a
pegar / las canas y los huesos de su flaco rostro / a las ventanas que un bello
rayo claro quiere bruñir, / y la boca, febril y del azul del cielo ávida, / tal,
siendo joven, fue a respirar su tesoro, / ¡una piel virginal y de antaño!, en-
sucia / con un largo beso amargo los tibios cristales dorados. / Embriagado,
vive, olvidando el horror de los santos óleos, / las tisanas, el reloj y el lecho
infligido, / la tos; y cuando el atardecer sangra entre las tejas, / sus ojos, en
el horizonte de luz colmado, / ven galeras de oro, bellas como cisnes, / en un
río de púrpura y de perfumes dormir, / acunando el relámpago feroz y rico
de su traza / en una gran indolencia cargada de recuerdo! / Así, presa del
hastío del hombre de alma dura / engolfado en la dicha, en que únicamen-
te sus apetitos / comen, y que se empeña en buscar esta basura / para ofre-
cérsela a la mujer que amamanta a sus pequeños, / huyo y me agarro a to-
das las ventanas / desde donde se da la espalda a la vida, y, bendecido / en
su cristal, lavado por rocíos eternos, / que dora la mañana casta del infini-
to, / me miro, ¡y me veo ángel!, y muero y espero / —ya sea el cristal el arte,
ya sea el misticismo— / renacer, llevando mi sueño como corona, / ¡en el cie-
lo anterior donde florece la Belleza! / Pero, ¡ay!, este bajo mundo es el amo,
y su obsesión / llega a desanimarme a veces hasta en este refugio seguro, / y
el vómito impuro de la Estupidez, / me obliga a taparme la nariz ante el*

azul del cielo. / ¿Existe el medio, joh Yo, que conoces la amargura!, / de
atravesar el cristal por el monstruo insultado / y escaparme, con mis dos
alas sin plumas, / aun a riesgo de caer durante toda la eternidad?

Diré algo sobre este segundo poema, tras señalar en el primero la
influencia de Baudelaire, con un resultado de mayor densidad, desde
luego, y una sonoridad más delicada que las del propio Baudelaire.

Respecto de *Fenêtres*, diré que:

El poema empieza con una descripción del enfermo y del hospital
que le confiere un *realismo* y una precisión destinados a contrastar con
el florecimiento lírico, casi místico, de lo que sigue y del final de la
composición. Debió componer este poema en 1862 o en 1863. Más
tarde, hacia 1870, Arthur Rimbaud, que a los diecisiete años había in-
gresado en la carrera poética (en la que iba a durar tan poco), parece
buscar contrastes del mismo tipo en sus primeros poemas. En él el co-
lor es más crudo, el realismo más brutal, el lirismo menos puro que en
Mallarmé. Tanto uno como otro, de todas formas, a lo largo de esa
misma década (entre 1862 y 1872) y movidos por la misma influencia
(la de Baudelaire), dejan ver, con las diferencias que implican sus dis-
tintos temperamentos, el deseo de incrementar a un mismo tiempo la
presencia del realismo y la presencia del misticismo lírico de la poesía.

* * *

Continúo con el relato de mis impresiones.

Decía que había caído en mis manos una compilación, una de esas
antologías de poetas que había hasta en las librerías de las estaciones; en
aquel librito había una selección de poemas de Mallarmé, una selección
sorprendente en sí misma. Por un lado, poemas como los que acaban
ustedes de oír, es decir, obras de una claridad inmediata y de un valor
indiscutible, que ponían de manifiesto que su autor era un poeta de
primer orden; unos textos que me dejaron *absolutamente* maravillado.
Y, por otro lado, unos pocos sonetos que me llenaban de estupor; se
trataba de obras en las que encontraba junto a la nitidez, al brillo, a la
sonoridad, al movimiento más plenos, un conjunto de extrañas dificul-
tades: asociaciones irresolubles, una sintaxis frecuentemente singular, la
precisión de detener el pensamiento a cada paso, en la lectura de cada
estrofa; en una palabra, mostraban el más sorprendente de los contras-
tes entre lo que se podría denominar la *contemplación* de estos versos,
su *fisicidad*, y su resistencia a una intelección inmediata. No podía ima-
ginarme a aquel poeta, capaz de asociar tanta belleza, tanta seducción,
con tantos obstáculos, tantas luces con tantas tinieblas. Me estaba en-
frentando al problema Mallarmé.

Aún recuerdo las habituales y fáciles hipótesis de los cronistas de la época. Las deseché en seguida. No, los textos que tenía entre manos no eran ni los de un demente, ni los de un embaucador. Indudablemente, para mí, eran enigmas en sí, y me planteaban el enigma de la intención de su autor. Por aquella época había intentado yo, a mi vez, alguna incursión en la poesía y los escasos ensayos (ciertamente bastante estudiados) que había emprendido en la materia me permitían tener la seguridad de que el trabajo empleado en aquellos versos, el largo trabajo que, con toda seguridad, había dedicado a escribir aquellos poemas oscuros había sido considerable; su escritura le había exigido una acción, una energía, una fuerza de espíritu poco comunes, tan absolutamente incompatibles con una cabeza demenciada como con la intención de embaucar a crédulos lectores. Un fraude llevado hasta tal punto habría sido una verdadera estupidez, comparable a la acción del ladrón o del estafador que dedicase a sus fechorías un trabajo con un coste infinitamente más alto que los beneficios que fuera a obtener con sus esfuerzos.

Por otra parte, aunque el sentido de aquellos versos me parecía muy difícil de descifrar, aunque no siempre conseguía resolver aquellas palabras en pensamiento acabado, veía claramente, no obstante, que nunca había tenido ante mis ojos unos versos más *claros* en tanto que *versos*, unos versos más evidentes en tanto que tales, un discurso más decisivamente, más luminosamente musical. La calidad de los versos se imponía. No podía dejar de pensar que, incluso en la obra de buena parte de los más grandes poetas, aun cuando no quede la menor duda sobre su *sentido*, no faltan versos *dudosos en tanto que versos*, versos que *pueden leerse con la dicción de la prosa sin sentir la compulsión llevar la voz al canto*.

Pues bien, el verso de Mallarmé, tal y como lo leía yo, con la imperfecta comprensión concomitante, me imponía la presencia del verso mismo, lo comprendiera o no. En un primer plano, pues, no el sentido, sino la existencia del verso.

Pero esto no es todo. Comprobé, al mismo tiempo, que aquellos versos tan oscuros tenían una curiosa propiedad: había en ellos una especie de necesidad desconocida que me los imponía a la memoria. Yo sabía por triste experiencia, no necesariamente escolar, que mi retentiva verbal era extraordinariamente débil. Nunca me había podido aprender una lección *de memoria*. Pues bien, aquellos versos de Mallarmé se me venían sin esfuerzo a la mente; me los sabía con haberlos leído sólo una o dos veces. Pero, además, a medida que me repetía involuntariamente aquellos versos tan difíciles de entender, me daba cuenta de que los enigmas se atenuaban, que se iba perfilando la comprensión. El poeta

se justificaba. La repetición hacía tender a mi espíritu hacia un límite, hacia un sentido perfectamente definido. De pronto aquellas extrañas combinaciones de palabras se explicaban muy bien; la dificultad para comprender que encontraba al principio se debía a una contracción absoluta de las figuras, a una fusión de las metáforas, a la rápida transmutación de imágenes extraordinariamente consistentes, sometidas a una especie de disciplina de densidad (si me permiten la expresión), que se había impuesto el poeta y que convenía con la intención de que *la lengua poética se mantuviera siempre muy —casi absolutamente— distinta de la lengua de la prosa*. Es como si hubiera querido que la poesía, que debe distinguirse de la prosa esencialmente por la forma de la fonética y por la música, se distinguiera también por la *forma del sentido*. Para él, *el contenido del poema debía ser tan distinto del pensamiento corriente como el discurso corriente lo es del discurso en verso*.

Esto era básico.

* * *

En definitiva, estaba siendo conquistado poco a poco, captado poco a poco. Tras haberme sentido intrigado, me sentía penetrado; en cierto modo, convertido. En vano me esforzaba, a veces, por volver en mí, por romper el encantamiento; no lo conseguía. Y, al mismo tiempo, ¡ojá decir tantas cosas que no admitían contestación contra aquellas poesías y contra aquel poeta! Hubo uno, un día, que cogiéndome el botón de la chaqueta me repetía con una especie de dolor y de indignación desesperada:

«¡Fíjese, señor mío, yo soy doctor en filosofía y letras y no comprendo nada de esa poesía!»

Pero yo, nada más que un pobre bachiller, no tenía nada que decirle.

¿Qué hubiera pensado si le hubiera hecho mis confidencias? ¿Si le hubiera confesado lo que aquella poesía cerrada me hacía presentir?

Presentía que en la obra de Mallarmé había algo *más* (y no sólo algo *distinto*) que en el resto de las obras poéticas; algo más importante, para mí, más profundo, que me llegaba a lo más íntimo del alma, que afectaba probablemente a todo el sistema del espíritu... Estaba bien dispuesto a recibir dones nuevos.

Ya les he comentado a ustedes que, hasta entonces, no conocía yo más que algunos fragmentos de las obras de Mallarmé, trozos muy pequeños penosamente copiados o encontrados en revistas. Ciertamente merecía ser saciado, y lo fui casi en seguida. Seguía viviendo en una ciudad de provincias, cuando algunas casualidades me depararon la

oportunidad de conocer a Pierre Louÿs, primero, y a André Gide, después, obtuve de su amistad casi inmediatamente informaciones concretas sobre la persona y la vida de Mallarmé y me enviaron copias preciosas de *Herodías* y de *La siesta de un fauno*. Les diré algunas, muy pocas, palabras sobre el último poema. Tampoco se leerá, pues es uno de los poemas que piden ser bien entendidos antes de ser oídos, es como esos fragmentos musicales que antes de poder apreciarlos y gozar con su audición tienen que ser estudiados y descifrados.

La siesta de un fauno tiene su historia que es muy curiosa.

Banville apreciaba a Mallarmé; se interesaba por su suerte, a la sazón bastante triste. Buscaba algún modo de ayudar al joven poeta, cuando sucedió algo que sembró de esperanza a todo el mundillo parnasiano, me refiero al gran éxito del *Passant* de François Coppée, interpretada por Agar y Sarah Bernhardt.

Por la misma época, Banville le dio también algunas obras a Constant Coquelin. Se le ocurrió la idea de que quizá su joven amigo podría asimismo, no sin algún sacrificio al gusto del público, escribir una escena en verso para Coquelin, que *estrenaba* siempre con clamor, de tal suerte que su éxito cambiara el destino del poeta. Sucumbiendo a la tentación, Mallarmé emprendió la tarea de componer un poema con dos voces que seguramente no terminó jamás. Hace algunos años el hijo del célebre compositor Chausson encontró entre los papeles de su padre un fragmento de este poema, desconocido hasta entonces, y me lo trajo. Para mí fue una enorme sorpresa encontrarme ante una primera versión de *La siesta de un fauno*...

Nada más interesante que la comparación de los dos textos. Son prodigiosamente diferentes. Mientras que el texto conocido presenta una trama complicada, extraordinariamente culta, el texto primitivo es una obra sencilla, que desde el escenario del *Odéon* no hubiera conmovido a nadie. Mallarmé, que contaba a menudo que había escrito para Coquelin, jamás hizo la menor alusión a este primer texto. Decía sólo que había imaginado un decorado de cañas detrás de las cuales su fauno habría representado como una pantomima y declamado el poema...

Es evidente que tras abandonar el proyecto en su forma dramática, retomó el motivo para componer con él *La siesta* (en la que no queda más que un *solo verso* de la primera composición).

El poema se convirtió en una especie de *fuga* literaria, en la que se entrecruzan los temas con un arte prodigioso; se emplean en él todos los recursos de la poética para sostener un triple desarrollo de imágenes e ideas. En esta obra se combinan, se entremezclan o se oponen entre sí

una sensualidad, un intelectualismo, una musicalidad extremos, dando lugar a los versos más bellos del mundo:

Tu sais ma passion, que pourpre et déjà mûre
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure...

Tú conoces mi pasión, que púrpura y ya madura / cada granada estalla y de abejas zumba...
Pero no me quiero detener en ellos.

* * *

Dejaremos a un lado, pues, *La siesta de un fauno*, de la que no comentaré más que el curioso y significativo detalle de que a Mallarmé no le gustara mucho que Claude Debussy escribiera música para su poema. Pensaba que al poema le bastaba con su propia música y que yuxtaponerle otra, aunque fuera la más bella y compuesta con las mejores intenciones del mundo, era un auténtico atentado contra su poesía.

Por lo que hace a *Herodías*, van a oír ustedes ahora a Madame Moreno leerles algunos fragmentos.

El poema de *Herodías* es un diálogo entre Herodías, una Herodías absolutamente simbólica y suntuosa, y su nodriza.

LA NOURRICE

Tu vis! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse?
A mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse
de marcher dans un âge ignoré...

HÉRODIADE

Reculez.

Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. O femme! un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...

Par quel attrait

Menée et quel matin oublié des prophètes
Verse, sur les lointains mourants, ses tristes fêtes,
Le sais-je? tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,
Sous la lourde prison de pierres et de fer
Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves
Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,
Dans le parfum désert de ces anciens rois:
Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois?

Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille
 Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille
 Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris
 De suivre du regard les languides débris
 Descendre, à travers ma rêverie, en silence,
 Les lions, de ma robe écartent l'indolence
 Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.
 Calme, toi, les frissons de ta sénile chair.
 Viens et ma chevelure imitant les manières
 Trop farouches que font votre peur des crinières,
 Aide-moi, puisque ainsi tu n'oses plus me voir,
 A me peigner nonchalamment dans un miroir.

LA NOURRICE

Sinon la myrrhe gaie en ses bouteilles closes,
 De l'essence ravie aux vieilleses de roses
 Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu
 Funebre?

HÉRODIADE

Laisse là ces parfums! Ne sais-tu
 Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
 Leur ivresse noyer ma tête languissante?
 Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
 A répandre l'oubli des humaines douleurs.
 Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
 Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
 Observent la froideur stérile du métal,
 Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,
 Armes, vases, depuis ma solitaire enfance.

LA NOURRICE

Pardon! l'âge effaçait, reine, votre défense
 De mon esprit pâli comme un vieux livre ou noir...

HÉRODIADE

Assez! Tiens devant moi ce miroir.

O miroir!

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant des heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
 Nourrice, suis-je belle?

LA NOURRICE

Un astre, en vérité.
Mais cette tresse tombe...

.....
Toutefois, expliquez: oh! non, naïve enfant,
Décroitra, quelque jour, ce dedain triomphant...

HÉRODIADE

Mais qui me toucherait, des lions respectée?
Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,
Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis.

LA NOURRICE

Victime lamentable à son destin offerte!

HÉRODIADE

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!
Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Or ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première,
Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
Métaux qui donnent à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure!
Quant à toi, femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des antres sybillins,
Qui parles d'un mortel! selon qui, des calices
De mes robes, arôme aux farouches délices,
Sortirait le frisson blanc de ma nudité,
Prophétise que si le tiède azur d'été,
Vers lui nativement la femme se dévoile,
Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
Je meurs!

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!

Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle!
Mon rêve montera vers toi: telle déjà
Rare limpidité d'un coeur qui le songea,

Je me crois seule en ma monotone patrie
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
O charme dernier! oui, je le sens, je suis seule.

LA NOURRICE

Madame, allez-vous donc mourir?

HÉRODIADE

Non, pauvre aïeule

Sois calme et, t'éloignant, pardonne à ce cœur dur!
Mais avant, si tu veux, clos les volets, l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes.
et je déteste, moi, le bel azur!...

Des ondes

Se bercent et, là-bas, sais-tu pas un pays
Où le sinistre ciel ait les regards haïs
De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage;
J'y partirais.

Allume encore, enfantillage,

Dis-tu, ces flambeaux où la cire au feu léger
Pleure parmi l'or vain quelque pleur étranger
Et...

LA NOURRICE

Maintenant?

HÉRODIADE

Adieu!

Vous mentez, ô fleur nue

De mes lèvres!

J'attends une chose inconnue

Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries.

*LA NODRIZA / ¡Vives! ¿O estoy viendo la sombra de una princesa?
A mis labios tus dedos y sus sortijas y deja / de andar en una edad igno-
rada...*

*HERODÍAS / Retrocede. / El rubio torrente de mis cabellos inmacula-
dos, / cuando baña mi cuerpo solitario lo hiela / de horror, y mis cabello
que la luz enlaza / son inmortales. ¡Oh mujer! un beso me mataría / Si la
belleza no fuera ya la muerte... / ¿Por qué atracción / llevada, y qué maña*

na olvidada por los profetas / vierte, en las lejanas postrimerías, sus tristes fiestas, / ¡Lo sé? Tú me has visto, nodriza invernal, / en la pesada prisión de piedras y de hierro, / donde mis viejos leones arrastran los siglos feroces, / entrar, y yo iba, fatal, con las manos a salvo, / en el perfume desierto de esos antiguos reyes; / pero ¿has visto además cuáles fueron mis espantos? / Me detengo soñando en los exilios, y deshojo, / como junto a un estanque cuyo surtidor me acogiera, / las pálidas lises que hay en mí, mientras que deseo- sos / de seguir con la mirada los lánguidos restos / bajar por mi ensoñación, en silencio, / los leones, de mi traje apartan la indolencia / y miran mis pies, que podrían encalmar al mar. / Sosiega tú los estremecimientos de tu senil carne, / ven y mi cabellera imitando las maneras / demasiado salvajes que constituyen vuestro miedo de las crines, / ayúdame, ya que así no te atreves a verme, / a peinarme indolentemente en un espejo.

LA NODRIZA / Si no la mirra alegre en sus frascos cerrados, / ¿de la esencia arrebatada a las vejeces de las rosas / quieres, niña mía, probar la virtud / fúnebre?

HERODÍAS / ¡Deja esos perfumes! ¿No sabes / que los odio, nodriza, quieres acaso que sienta / su embriaguez anegar mi cabeza languideciente? / Yo quiero que mis cabellos que no son flores / destinadas a propagar el olvido de los humanos dolores, / sino el oro, para siempre virgen de las especias, / en sus relámpagos crueles y en sus palideces mates, / observen la frialdad estéril del metal, / tras haberos reflejado, joyas de la pared natal, / armas, jarrones, desde mi solitaria infancia.

LA NODRIZA / ¡Perdón! La edad borraba, reina, vuestra defensa / de mi espíritu / empalidecido como un libro viejo o negro...

HERODÍAS / ¡Basta! sostén delante de mí ese espejo. / ¡Oh espejo! / ¡Agua fría por el hastío en tu marco helada, / cuántas veces durante horas, desconsolada / por las ensoñaciones y buscando mis recuerdos que son / como hojas bajo tu hielo en el agujero profundo, / me aparecí en ti como una sombra lejana, / pero, ¡horror!, algunas noches en tu severa fuente, / ¿de mi sueño disperso conocí la desnudez! / Nodriza, ¿soy bella?

LA NODRIZA / Un astro, en verdad. / Pero esta trenza cae... / (...) / Sin embargo, explicad; ¡oh! no, candorosa niña, / disminuirá, algún día, ese desdén triunfante...

HERODÍAS / ¿Pero quién me tocaría, de los leones respetada? / Por lo demás, no quiero nada de humano y, esculpida, / si ves mis ojos perdidos en el paraíso, / es cuando me acuerdo de tu leche bebida añejo.

LA NODRIZA / ¡Víctima lamentable a su destino ofrecida!

HERODÍAS / ¡Sí, para mí, para mí, florezco, desierta! / ¡Vosotros lo sabéis, jardines de amatista, sumidos / sin fin en sabios abismos deslumbrados, / oros ignorados, que guardan vuestra antigua luz / bajo el sombrío sueño de una tierra primera, / vosotras, piedras de donde mis ojos como de

*puras joyas / sacan su claridad melodiosa, y vosotros / metales que dais a mi
joven cabellera / un esplendor fatal y su masiva apariencia! / ¡En cuanto a
ti, mujer nacida en siglos perversos, / para la maldad de los antros sibilinos,
/ que hablas de un mortal, según el cual, de los cálices / de mis ropas, aroma
de salvajes delicias, / sacaría el estremecimiento blanco de mi desnudez,
/ profetiza que si el tibio azul de estío, / hacia él nativamente la mujer se
quita los velos, / me ve en mi pudor tiritante de estrella, / muero! / Me gusta
el horror de ser virgen y quiero / vivir entre el espanto que me producen
mis cabellos / para, en la noche, retirada a mi lecho, reptil / inviolado sentir
en la carne inútil / el frío centelleo de tu pálida claridad, / ¡tú que te
mueres, tú que ardes de castidad, / noche blanca de hielos y de nieve cruel!*

*Y tu hermana solitaria, ¡oh hermana mía eterna! / Mi sueño ascenderá
hacia ti: tal ya / rara limpidez de un corazón que lo soñó, / me creo sola en
mi monótona patria / y todo, en mi derredor, vive en la idolatría / de un
espejo que refleja en su calma durmiente / a Herodías la de la clara mirada
de diamante... / ¡Oh encanto último!, sí, lo siento, estoy sola.*

LA NODRIZA / Señora, ¿os vais a morir?

*HERODÍAS / No, pobre abuela, / ¡estate tranquila y, cuando te vayas,
perdona a este corazón duro! / Pero antes, si no te importa, cierra los postigos,
el cielo azul / sonríe seráfico en las ventanas hondas, / ¡y yo detesto el
bello azul del cielo!... / Ondas / se mecen y, allá lejos, no sabes de un país /
donde el siniestro cielo tenga las miradas odiadas / de Venus, que, por la
noche, arde en el follaje; / me iría allí. / Enciende una vez más, tontería, /
lo llamas tú, esos candeleros donde la cera por el leve fuego / llora entre el
oro vano algún llanto extraño / y...*

LA NODRIZA / ¿Ahora?

*HERODÍAS / ¡Adiós! / ¡Mientes, oh flor desnuda / de mis labios! / Espero
algo desconocido / o, quizá, ignorando el misterio y vuestros gritos, /
lanza los sollozos supremos y asesinados / de una infancia que siente entre
las ensoñaciones / que por fin se separan sus frías pedrerías.*

Este poema me produjo el efecto de una incomparable belleza. La alianza de un arte bastante externo pero también uno de los más refinados —el del Parnaso— con una *espiritualidad* cuya fuente hay que buscarla en los poemas de Edgar Allan Poe era una maravilla.

En *Herodías*, obra que Mallarmé no terminó (aunque la retomó mucho más tarde, hacia el fin de su vida, con la esperanza de acabarla), la pureza, la virginidad, la esterilidad se presentan como las condiciones mismas de la belleza. ¿Habrá que ver, quizá, en esta alianza de apariencia inhumana, en esta especie de vocación del alma al estado de cristal, la expresión extrema de toda una estética? ¿De una ética, quizá?...

Hace unos cuarenta años, nos encontrábamos en un momento crítico de la evolución literaria. Había sonado la hora de la influencia de Mallarmé. Los jóvenes de mi generación rechazaban casi todo lo que les ofrecía el horizonte intelectual de la época. Descartaban el Parnaso y el naturalismo y cualquier otra tendencia que se limitara a un procedimiento. Buscaban —y en ello reside el rasgo singular del momento— no sólo un arte, no sólo una orientación de su arte hacia una perfección nueva, sin, mucho más que eso, una *dirección* verdadera, que no me atrevo a calificar de *moral* porque no era en absoluto *moral* en el sentido habitual de la palabra. No hay que olvidar que por entonces se hablaba a un tiempo de fracaso de la ciencia y de fracaso de la filosofía. Los unos seguían las doctrinas de Kant, que había aniquilado toda metafísica, los otros reprochaban a la ciencia que no hubiera mantenido unas promesas que no había hecho. Ante tal estado de cosas, y a falta de una fe que pudiera satisfacerlos, a algunos les parecía que la especie de certeza que colocaban en un ideal de *belleza* era lo único que les daba un cierto sosiego. ¿Cómo no creer que se admira —cuando se admira—? y ¿qué puede aniquilar el sentimiento inmediato que nos impone lo que encontramos *bello*? Todo esto explicaría suficientemente la enorme influencia que sobre un reducidísimo grupo ejerció el poeta difícil, el poeta perfecto, la personalidad más pura, aquel en quien encontramos el mayor rigor del dogma del arte y la extrema dulzura de la inteligencia verdaderamente superior. Sentíamos que representaba algo *suficientemente positivo*.

Insisto en la idea; quiero transmitir la fuerza con que pudo operar sobre algunas mentes una poesía deliberadamente separada, que pretendía no deber nada a las seducciones de las imágenes comunes de la vida. Se había despojado —hasta el punto de parecer oscura— de toda pretensión de reproducir el mundo sensible, pretensión que tenía el vigor de una superstición entre los realistas y los naturalistas de aquel tiempo; tampoco estaba menos purgada de cualquier preocupación «metafísica» explícita. Finalmente, había eliminado prácticamente el recurso al «sentimiento» (del que el arte más fácil obtiene sus grandes efectos). Todo ello, ingenuo o vulgar, estaba abolido, reemplazado por una especie de fe en la expresión estética *pura*.

Así pues, estas evaluaciones tan paradójicas y tan osadas, que sabíamos fruto de la meditación de toda una vida a ella consagrada, ganaban nuestras mentes y nos transformaban insensiblemente, en la medida en que, dentro de nosotros, se apoyaban en aquello que nos parecía más indiscutible. Reconocíamos, en la impresión que nos producían determinadas obras, una evidencia, una certeza y un poder absolutos. Y puesto que todas las demás «verdades» —dogmas, doctrinas, tesis— eran

tan vanas y perecederas, y apenas podía subsistir de ellas, por otra parte, sino lo que en ellas había de *poesía* o de *belleza*, debíamos atenernos a esta única y suprema seguridad, obedecer sólo a esta suerte de luz particular y personal que conduce a cada uno hacia el más hermoso de los estados personales. Las obras que nos exaltan nos indican con ello *lo que quiere crecer en nosotros*, y el sentido del desarrollo de nuestra existencia en la medida en que pueda ser *un asunto universal*. De esta suerte, nuestra sensación de la más grande belleza puede tener algún derecho a la dirección de nuestra vida.

Esta interpretación del tipo de influencia de Mallarmé puede explicar la hondura de tal influencia sobre aquellos poquísimos «adeptos» de que os hablaba.

No hay duda de que un tal acrecentamiento de valor de la noción de poesía se oponía a la idea que corrientemente se tiene de ella, incluso entre los que la escriben. Lo que parecía simplemente un ornamento de la vida se convertía en su finalidad esencial (su pretexto incluso). Y a más de uno le turbaban los rigores que constituían en ocasiones (como sucede también en otras materias) los efectos de la pureza soñada. No se podía admitir especialmente que se hubiera de renunciar a los medios más seguros de complacer, a los efectos emotivos o de ternura, directamente conseguidos mediante una especie de provocación de los recuerdos o de las pasiones del lector.

Verdaderamente el arte más elevado no puede consistir en conmover mediante objetos conmovedores. ¿Hay algo más fácil que conseguir que la gente se estremezca o se enternezca con la representación de la muerte, el dolor o la ternura? Eso apenas es *crear*. Es fácil conmover a un público mediante un espectáculo o un discurso que se dirija directamente a nuestra debilidad, que atormente o ensanche los corazones, haciendo vivir una vida fingida, interpretando posibilidades candorosas de la vida. Pero este arte (al que se suele calificar de *humano*) es *mentira*. Por lo que a mí respecta, nada me enfrió tanto como reconocer en tal arte la voluntad de manipularme y ver sus sencillos mecanismos.

Pero conmover mediante formas y objetos en los que sólo el arte constituye fuerzas emocionantes, rechazar la simulación, no basarse ni en la credulidad ni en la necedad, no especular con las reacciones más probables, tal es el más riguroso y más profundo designio que el artista puede concebir. Sólo reclama las lágrimas y la alegría más difíciles, las que buscan para sí *una causa y no la encuentran en la experiencia de la vida...*

Una obra musical absolutamente pura, una composición de Johann Sebastian Bach, por ejemplo, que no hace la menor concesión al

sentimiento, pero que construye *un sentimiento sin modelo*, y en la que toda la belleza consiste en sus combinaciones, en la edificación de un orden intuitivo separado, es una inestimable adquisición, un valor inmenso sacado de la nada...

* * *

Indudablemente la poesía no es tan libre en sus recursos como lo es la música. Lo único que puede hacer, y a muy duras penas, es ordenar a su arbitrio las palabras, las formas, los objetos de la prosa. Si lo consiguiera, se trataría de *Poesía pura*. Una denominación que ha sido muy criticada. Quienes me la han reprochado han olvidado que yo había escrito que la poesía pura no era más que un límite situado en el infinito, un ideal de la potencia de belleza del lenguaje... Lo que importa es la dirección, la tendencia hacia la obra pura. Es importante saber que toda poesía se orienta hacia alguna *poesía absoluta*... y esa es la poesía sobre cuya existencia ha meditado Mallarmé y a la que ha intentado acercarse por todos los medios, mediante los desarrollos de su arte.

El hombre que ha escrito *Herodías* (que ya la tiene escrita hacia los veintitrés años, en Tournon) ha renunciado ya (ete es un punto que hay que destacar) a la carrera literaria tal y como se la concibe normalmente. La gloria que codicia la mayoría repugna a su alto ideal; pues esta gloria corriente (que yo llamo *estadística*) se mide por el número de personas que conoce un nombre. ¡A Mallarmé no le inquieta esta cantidad indistinta de sufragios! Piensa que los pocos que pueden seguirle en su laberinto valen por todo un gentío vagamente conquistado. Él quiere conquistar a sus adeptos uno a uno. Hará lo que sea, *pese a sus magníficos dones*, para que esta gloria estadística no le alcance, *para que le respete*. Supongo que ustedes apreciarán toda la grandeza de este renunciamiento. Pero hay quien quiere ver en esta actitud la tendencia al aislamiento de un espíritu que quiere apartarse de la opinión más común. Hablarán seguramente de «esquizofrenia», extraño nombre, inventado para indicar el mal de separarse de los hombres. Vivimos en una época en la que todo exige, impone, actúa la identificación de los individuos, como lo hace con las ciudades, los nombres, las costumbres, los placeres. ¿En qué funda su resolución este Mallarmé separado, lúcido, tan firme en su fe?

Por documentos recientemente publicados, sabemos que, hacia los veinte años, hace en sí mismo un descubrimiento prodigioso; se produce en él una especie de revelación, una iluminación intelectual decisiva, que hemos conocido, de alguna manera, por la publicación, en *Le Journal des Débats*, de las declaraciones hechas a M. André Mévil por el hijo

del célebre poeta felibre Théodore Aubanel. Aubanel era muy amigo de Mallarmé. Mallarmé, profesor del liceo de Tournon, frecuentaba los medios del felibrismo y llegó a conocer a Mistral. Concibió incluso el proyecto de fundar una especie de francmasonería de artistas que habría unido a los partidarios, a los creyentes, a los fieles de la poesía y del arte en todo el mundo. La idea de una cooperación de los ingenios no es nueva. Flotó en el aire de los siglos XVII y XVIII, Mallarmé recogía una tradición...

Sus relaciones con Aubanel eran muy familiares y afectuosas. Le escribía muy a menudo, en algunas de estas cartas a su amigo le hace la confidencia de lo que había descubierto en su pensamiento. He aquí un fragmento sacado de una carta de 1864:

Cielo de bóveda o centro, si quieres, para no enmarañarnos con metáforas, centro de mí mismo en donde me sostengo, como una araña, en los hilos principales *salidos* ya de mi espíritu, con los que tejeré, *en las junturas*, maravillosos encajes que adivino y que ya existen en el seno de la belleza...

Y este otro:

Mi buen Théodore, hasta ahora no he tenido un minuto para revelarte la frase enigmática de mi carta, no me gusta ser una adivinanza para amigos como tú, por mucho que me guste emplear este método para obligar a otros a pensar en mí. Al parecer, me había olvidado de encender el farolillo, ese que me había colgado otras veces. Lo que quiero decir sencillamente es que acabo de trazar el plan de toda mi obra. Preveo que necesitaré veinte años para los cinco libros que la compondrán y que aguardaré todos esos años, limitándome a leer a amigos como tú algunos fragmentos, riéndome de la gloria como de una necedad pasada de moda. ¿Qué es una inmortalidad relativa, tantas veces sustentada en el ánimo de *los imbéciles*, al lado de la dicha de contemplar la eternidad y de gozarla viva, en uno mismo?

En otra carta:

Mi buen Théodore,

He echado los cimientos de una obra magnífica. Todo hombre tiene en sí un secreto, muchos mueren sin haberlo encontrado y no lo encontrarán porque, una vez muertos, ya no habrá nada, ni ellos mismos. Yo he muerto y he resucitado con la llave de pedrería de mi última cajita espiritual; me toca ahora abrirla en ausencia de cualquier impresión prestada, y su misterio emanará a un cielo bellissimo.

Tales eran las esperanzas y las previsiones de Mallarmé en 1865. Había ya tomado la rigurosa e irrevocable decisión de crear a partir de la soledad, casi en la expectativa de la soledad. Resolución tanto más admirable y virtuosa cuanto que había ya publicado, en *Le Parnasse* y otras revistas, algunos poemas tan bellos como los que les han leído a ustedes, que demostraban a sus colegas y a sus muy selectos lectores la excelencia de sus dotes poéticas.

Si no hubiera renunciado a sus ilimitadas búsquedas y se hubiera dedicado a conquistar el favor de los aficionados a la poesía, no hay la menor duda de que en muy pocos años habría ocupado un puesto entre los primeros poetas de Francia. Su actitud fue absolutamente distinta. Se confina en sí mismo, en íntimo coloquio con el análisis de sus luces interiores. Se construye una idea del lenguaje absolutamente personal que se convierte en el centro de sus pensamientos. Añadiré —y ello es un punto capital— que esta idea es extraordinariamente *precisa*. Reflexionó sobre las condiciones de su arte con una precisión y una hondura como no se habían dado nunca antes en las letras. Su *singularidad* consistió simplemente en meditar en aquello que a nadie se le ocurre meditar. No se permitía escribir sin saber antes qué cosa pudiera ser escribir, y qué pudiera significar esta extraña práctica. Yo me encontraría en un apuro grande si tuviera que decirles ahora qué es una *frase*, o qué es un *verso*... Y aunque consulten ustedes los mejores libros no hallarán en ellos sino definiciones vagas y sin valor de estos términos. Mallarmé no ha dejado de pensar en la naturaleza y en las posibilidades del lenguaje con la consciencia de un sabio y las certidumbres de un poeta. Lo más que podemos hacer son conjeturas sobre el fondo de su pensamiento, absolutamente ocupado en obtener del lenguaje todo su poder y en dar un sentido superior al acto de expresar. Obtenía de sus reflexiones fórmulas de una metafísica singular.

Decía que el mundo estaba hecho únicamente para desembocar en un bello libro, y que podía y debía perecer, en cuanto su misterio quedara representado, su expresión encontrada. No veía otra explicación ni otra excusa para la existencia de cuanto hay...

* * *

No alargaré más esta digresión sobre la filosofía de Mallarmé. Terminó volviendo al comienzo de mi charla. Les comentaba a ustedes el gran contraste que se nos ofrece entre la poca notoriedad del Mallarmé vivo y el lugar que ha ocupado y la importancia que ha adquirido después de muerto. Este vigoroso desarrollo póstumo no se debe sólo a causas literarias.

No han sido en absoluto la sola belleza de sus versos, ni la hondura de sus ideas, ni la invención de formas de sorprendente elegancia los factores del engrandecimiento de su fama, los agentes de la influencia de su obra, las causas de que su figura se haya impuesto pese al paso del tiempo, pese a su *oscuridad*, su singularidad, su ausencia de un encanto que hubiera podido conquistar a los corazones ingenuos y a las mentes de la mayoría.

Sino el hecho de que este hombre, a la vez tan profundo y tan lleno de gracia, tan sencillo y tan complejo, de condición tan modesta, pero tan digno, tan noble (nada, en efecto, más noble que sus maneras, su mirada, su hospitalidad, su sonrisa) fue el ejemplo más puro y más auténtico de las virtudes intelectuales. En él alentaba y vivía la dignidad eminente de la poesía. No había vez que uno se acercara a él y que le escuchara que no percibiera, incluso en las palabras más livianas, que todo en él se ordenaba a algún fin secreto y tan elevado que transformaba, evaluaba, abolía o transfiguraba las cosas como pueda hacerlo una certidumbre o una iluminación de orden místico. No creo que nunca se haya observado nada parecido en las letras...

A modo de prólogo

En la medida en que el cuaderno manuscrito de ejercicios escolares recientemente encontrado y adquirido por la *Bibliothèque nationale* lleva la firma de Mallarmé, puede muy bien dar lugar a algunas reflexiones.

* * *

En un Estado *perfectamente organizado* —es decir, un Estado que hubiera decretado impuesto y restablecido a cada instante la igualdad económica—, ¿podría subsistir un hombre cuyo talento y cuya pasión intelectual únicamente pudieran aplicarse a la producción de obras absolutamente inútiles para la vida?

Porque si todo está exactamente evaluado, si cada uno sólo puede permutar lo *útil para todos* a cambio de lo *útil para sí*, ese productor que me ocupa perecerá de inanición; la precisión de una economía perfecta lo excomulga. Aun en el caso de que sus obras sean del gusto de algunos, éstos no podrán adquirirlas, pues tendrían que pagarlas con parte de lo que sería necesario para ellos mismos, pues a eso se limitan los bienes de cada uno en ese estado hipotético. Y aun cuando la sociedad misma, permitiéndose alguna imperfección en sus mecanismos, consintiera en no acabar con una industria vana y transcendente, ¿cómo podría discernir —con objeto de proveer a su mantenimiento durante los primeros años de oscuridad y de silencio— al hombre que ha de pasar como desconocido tanto tiempo cuanto requiera para madurar y que pasa días sin cuento, en búsquedas, en correcciones y en volver a empezar? ¿Quién juzgará el futuro de un desconocido y de su obra, escondida aún incluso para él mismo?

Todavía más, una producción estrictamente inútil, que no satisficiera ninguna de las necesidades universales de cualquier vida, escapa a cualquier estimación social que pueda emanar de la colectividad ente-

Publicado con el título «Quand Mallarmé était professeur d'anglais» en *Le Figaro* el 5 de diciembre de 1936. Reeditado en *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

ra y que sea válida para toda ella. Ni la Ley, ni la intervención de cualquier órgano administrativo puede evaluarla: un mecanismo económico preciso sólo puede admitir en su régimen de intercambios productos conmensurables entre sí, y excluirá cualquier objeto cuyo valor dependa de la decisión de cada uno (*guijarro* para unos, *diamante*, para otros).

Finalmente, en la medida en que esta obra inútil es arbitraria en su naturaleza y en su generación, en la medida en que su esencia misma consiste en *haber podido no ser*, ese carácter accidental se imprime de rechazo en el destino de su productor. Puesto que no responde a ninguna necesidad real, ni participa en tal, no tiene lugar en el ciclo de operaciones reales de la vida organizada. Puede no ser; y, así, no puede ser.

* * *

De tales rasgos, bastante evidentes, se deduce que todo lo más admirable que ha sido creado sólo ha podido serlo merced a la inexactitud, e incluso la injusticia, si no ha sido la iniquidad, de los sistemas sociales de las distintas épocas.

La historia de las Letras es pues también la historia de los medios de subsistencia de los que han practicado el arte de escribir «a través de las edades». En ella se encuentran todas las soluciones posibles al problema de vivir a pesar del talento que se tenga: el halago, la adulación a los grandes, a los ricos o al pueblo; la mendicidad; la estafa; el robo a mano armada, con escalo, con fractura, con asesinato o con cualquiera de las calificaciones del Código; la explotación de las mujeres; la extorsión; innumerables empleos, a los que se roba tiempo para pensar y escribir. Y, finalmente, el comercio con lo que se escribe, que (hablando en términos de literatura) es el peor de todos los sistemas. Es inútil hablar de los escritores con fortuna pues, por definición, no son tales más que gracias a alguna desigualdad del orden económico.

En suma, Homero mendigaba; Virgilio y Horacio adulaban; Villon atracaba; el Aretino se las sabía todas... Bajo Luis XIV se buscaban pensiones. ¡Cuántos parásitos bajo Luis XV! Balzac se arruina en hábiles bancarrotas. Lamartine pide. Verlaine vive de trampas y limosnas. Muchísimos trabajan en oficinas. Copistas, redactores, o sea, subordinados, en Defensa, Justicia, en Asuntos Religiosos, en el Ayuntamiento, en muchísimos despachos hay un autor; a veces, un autor célebre, de quien se enorgullece toda la administración; Huysmans daba lustre a la Policía.

* * *

Mallarmé para ganarse la vida trabajaba como profesor de inglés. Todavía viven algunos antiguos alumnos suyos. Que yo sepa ninguno obtuvo un fruto conspicuo de sus enseñanzas. Hace cincuenta años la enseñanza de idiomas no era lo que es hoy. Admitía, en un aspecto u otro, el método aproximativo. El primer profesor que yo tuve en mi colegio de provincias era un buen hombre tuerto, cuyo único ojo no había visto un inglés en toda su vida. Ello iba en detrimento de la pronunciación. Me consta que las cosas han cambiado mucho desde entonces.

* * *

Las relaciones de Mallarmé con su función eran difíciles. Su oficio le aburría mortalmente. La clase por dar fue prácticamente la única cosa de que le oí quejarse. Aceptaba las críticas, los desdenes, las burlas que le valían sus obras con una dignidad tal que se tornaban en homenajes naturales a la fe y a la esperanza que tenía en su certeza aislada; y se mantenía maravillosamente en la voluntad soberana de consagrar su vida entera al más minucioso y riguroso análisis de la iluminación poética que había recibido en un momento de su juventud.

Pero este muy admirable doctor en las letras sublimes, que daba en torno suyo lecciones de pureza espiritual, que nos ofrecía a media voz una doctrina de deliciosa forma, que inspiraba una especie de mitología generalizada, sufría cada vez con menor resignación la tarea de profesar algo distinto y la dilapidación de horas preciosas que debía sacrificar a su deber inferior.

Este hombre que llevaba a su punto más alto, y hasta en el menor detalle de su existencia, la observancia del precepto baudelairiano de *que hay que hacer a la perfección cuanto se hace*, debió de sufrir cruelmente la creciente imposibilidad de entregarse con un mínimo de amor a la tarea que le permitía ganar lo que necesitaba para vivir.

* * *

Todos los años la sensación de acabamiento de las vacaciones le envenenaba la emoción del momento supremo de los funerales del verano. La previsión de la vuelta a las clases le arruinaba la solemnidad que su amada *Forêt* empezaba a celebrar en torno a Valvins: el descendimiento absoluto del oro a la tierra. Los temas y las hermosuras que se proponían entonces a los ojos de su ingenio se corrompían con las imágenes de un triste patio y un aula demasiado conocida, donde, durante horas infinitas, tendría que repetir una vez más a unos niños distraídos

cosas que jamás podrían suscitar su interés y que él mismo acabaría por aborrecer y circunscribir a alguna especie de zona reservada, un rincón de sí mismo miserable y servil.

* * *

De todas formas, Mallarmé, antes de distanciarse hasta el asco de sus ataduras profesionales, había hecho algunos intentos de adaptación a la pedagogía. Pensó escribir algunas obras destinadas a las personas que quieren aprender inglés. Pudo muy bien plantearse dos objetivos. En primer lugar, incrementar algo sus recursos (limitados prácticamente a su modesta paga); en segundo lugar, exponer sus puntos de vista personales sobre la lengua inglesa y un método para aprenderla. Me parece que el único libro de este tipo que llegó a editar y que se puso a la venta fue el titulado *Les Mots anglais* (*Las palabras inglesas*).

* * *

Quizá convenga dedicar ahora algunos renglones a recordar lo que constituyó la ocupación constante de su pensamiento y que no está en absoluto ausente de esta obra didáctica.

Nunca dejó de meditar a su manera (que no era la manera de los filólogos ni la de los filósofos) sobre el Lenguaje, instrumento de su arte, al que él había convertido en su sustancia. La idea que se había hecho del lenguaje fue rectora de toda su vida intelectual. Desde muy pronto había comprendido que el Hecho Poético por excelencia es el Lenguaje mismo, que se confunde con él, que el lenguaje sustenta todos los poemas posibles y que cada uno de los distintos elementos que lo componen supone una suerte de creación. Parece evidente que concibió e intentó la experiencia de una literatura poética en la que la operación habría sido la inversa de la que parecen practicar los poetas. Se piensa (también lo piensan a menudo los propios poetas) que proceden desde una idea hacia una forma, y desde algunas impresiones hacia la expresión que tiende a restituirla. Pero ¿no sería este un modo de producción absolutamente parecido al que genera el discurso corriente?, y en tal caso, pretender que la poesía se reduzca a ello, y no que consista en una manera absolutamente distinta de utilización de los medios de la producción lingüística, ¿no sería hacerla inexplicable? El *sentido común* protesta con razón y dice: ¿por qué hablar en verso? Pero en el momento mismo en que los poetas son verdaderamente poetas, el pensamiento es indivisible de un cierto canto, y la iniciativa no es exclusiva del pensamiento.

Mallarmé (no creo que esto que voy a decir sea traicionarle y suponer mi pensamiento como suyo) pensó en una poesía que fuera deducida, en cierto modo, del conjunto de las propiedades y de las características del lenguaje. Cada obra bella acabada representaba para él una página de un Libro supremo en el que debía desembocar una conciencia que fuera cada vez más lúcida y un ejercicio de las funciones de la producción lingüística que fuera cada vez más puro. Atribuía al acto del poeta una significación universal y una especie de valor al que cabría calificar de *místico*, si esta palabra no fuera una de las que no deben pronunciarse jamás.

Esta metafísica, juntamente con un virtuosismo extraordinario, se convirtió en la teoría más sutil y más exacta de los recursos de un arte que su persona poseyó. Podía, sin duda alguna, pensar directamente *poesía*, lo que es muy raro, pues una educación deficiente, los términos vagos, las nociones magníficamente inútiles, el desdén de la observación pierden a la mayoría a este respecto. Hay muchas personas a las que no les cuesta admitir que no entienden nada de música, que la armonía y la orquestación son un misterio para ellas, aunque se guardan mucho de negar una cierta culpa en no haberse ocupado de aprender tales materias. Pues bien, aunque la poesía sea un arte mucho más complejo y más indefinible que el de los sonidos puros (en la medida en que exige sustentar dos partes absolutamente independientes entre sí, que se instituya y que se conserve un cierto acuerdo indefinible de lo que compete al oído y de lo que incita a la inteligencia), muy pocas personas (y fuera de esas muy pocas muchas muy cultas) conjeturan que sea necesaria una preparación particular (que, por lo que yo sé, no se imparte en las escuelas) para quien quiera conocer versos de un modo distinto que a tientas y según el gusto del momento.

La sintaxis era para este poeta un álgebra que cultivaba por sí misma. Le gustaba generalizar algunos giros que regularmente sólo ofrece en casos singulares, o trabar proposiciones en una oración y arriesgarse en una especie de contrapunto literario que planteaba aproximaciones o separaciones sabiamente calculadas entre los términos y las ideas. Cabría decir que presentó lo que se descubrirá algún día y que ya hoy deja entrever algún presagio: que las formas del discurso son figuras de relaciones y de operaciones que, permitiendo combinar o asociar los signos de objetos cualesquiera y de cualidades heterogéneas, pueden servirnos para llevarnos al descubrimiento de la estructura de nuestro universo intelectual.

Un día se le escapó una exageración significativa: «Si el mundo tiene algún misterio —dijo—, se encierra en un *Premier-Paris* (artículo editorial) de *Le Figaro*».

En ocasiones tenía yo la sensación de que hubiera examinado, pesado, contemplado todas las palabras de la lengua, una a una, como el lapidario a sus gemas, pues la sonoridad, el brillo, el color, la luz, la extensión de cada una, su *oriente*, cabría decir, se hacían visibles tanto en sus dichos como en sus escritos, donde las reunía y las encajaba con una eficacia y un valor de posición incomparables. He guardado el recuerdo de observaciones tuyas que atestiguaban un escrúpulo y unos refinamientos extremos. Una tarde habló de las diferencias que percibía entre los efectos posibles de las palabras abstractas según fuera su terminación en *té* [*dad*] (como *verité* [*verdad*]), en *tion* [*ción*] (como *transition* [*transición*]) o en *ment* [*miento*] (como *entendement* [*raciocinio*]). A él no le parecía indiferente la observación de estos matices...

«La Poesía —dice admirablemente Voltaire— sólo está hecha de bellos detalles.»

Al respecto de la lengua inglesa, trató de aplicar en su estudio el instinto infinitamente sutil que tenía de las delicadezas musicales de la nuestra. El libro *Les mots anglais* es probablemente el documento más revelador que tenemos del trabajo íntimo de Mallarmé.

Sobre la existencia del simbolismo

La mera denominación de *Simbolismo* es ya un enigma para mucha gente. Parece acuñada para incitar a los mortales a atormentar la propia inteligencia. A más de uno he conocido que no dejaba de meditar sobre este buen vocablo de *símbolo* al que atribuían una hondura imaginaria, y cuya misteriosa resonancia tratan de precisar. Pero una palabra es un pozo sin fondo.

No era sólo a personas sin preparación literaria a quienes consternaban estas tres inocentes sílabas. Muchas veces eran gentes de letras, artistas, filósofos. Por lo que respecta a quienes se les dio y se les da aún el bello título de *simbolistas*, esos hombres en quienes se piensa necesariamente cuando se habla de simbolismo, y cuyos nombres basta citar para comunicar más exactamente esa noción de simbolismo, hay que decir que jamás adoptaron ese nombre para sí, ni hicieron el uso o el abuso que de él se hizo en el tiempo que siguió a su tiempo.

Confieso que en alguna ocasión he definido el término (quizá de distinta manera en distintas ocasiones). Quizá, también, vuelva a intentarlo otra vez a continuación. Y es que no hay nada más tentador que intentar resolver esa nebulosa que ofrece al ingenio toda palabra abstracta. A unos la palabra *simbolismo* les hace pensar en oscuridad, en rareza, en búsqueda excesiva en las artes; otros ven en ella una suerte de espiritualismo estético o una cierta correspondencia de las cosas visibles con aquellas que no lo son; otros piensan en libertades, en excesos que amenazan al lenguaje a la prosodia, a la forma y a los buenos hábitos. ¿Qué sé yo? El poder de sugestión de una palabra es ilimitado. Toda la arbitrariedad del ingenio se despliega a su gusto a este respecto, y no se pueden invalidar ni confirmar estos diferentes valores de la palabra simbolismo.

Después de todo, no es más que una convención.

Los nombres arbitrarios dan pie a veces a confusiones y a situaciones bastante divertidas; hay una anécdota que, no sé dónde, cuenta el ilustre astrónomo Arago que es un ejemplo delicioso de tales equívocos.

Maestricht, A.-A.-M. Stols, A'l'Enseigne de l'Alcyon, MCMXXXIX. Reeditado en *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

Hacia 1840, Arago era director del Observatorio de París. Un día, se presentó un mensajero de las Tullerías —un chambelán de servicio o un ayuda de campo—, que le informó que un augusto personaje (Arago no lo menciona más que de ese modo) deseaba visitar el Observatorio y contemplar un poco el cielo de cerca. A la hora fijada, llega el personaje. Arago recibe al visitante real, lo conduce hasta el gran antejo y le invita a que acerque el ojo al ocular para admirar la estrella más bella del cielo. «Es Sirius, Monseñor», le señala. Tras mirar durante algún tiempo, el príncipe se endereza, y con el gesto confidencial y la sonrisa cómplice de quien no se deja engañar y que se conoce el trasfondo de las cosas, le dice a media voz al astrónomo: *«Entre nosotros, Señor Director, ¿está usted completamente seguro de que esa magnífica estrella se llama verdaderamente Sirius?»*

Cuando exploramos nosotros el cielo de la literatura por una cierta región del universo literario, o sea, Francia, entre 1860 y 1900 (si a ustedes les parece bien), encontramos sin duda un sistema claramente distinto, una masa (no diré luminosa, para no sorprender a ciertas personas), una acumulación de obras y de autores que se distingue del resto y que forma un grupo. Esta acumulación, al parecer, se llama *simbolismo*; pero como el príncipe de Arago, no estoy seguro de que ése sea verdaderamente su nombre.

Los hombres que vivieron en la edad media apenas sospechaban que vivían en ella; y los del siglo XV o los del siglo XVI no ponían en sus tarjetas de visita: Micer Fulano del renacimiento. Esto mismo puede decirse de los simbolistas. Lo son ahora; no lo fueron.

Estas pocas notas nos permiten ya concebir con bastante nitidez lo que estamos haciendo en este mismo momento: estamos construyendo el simbolismo, del mismo modo que se han construido multitud de existencias intelectuales para las que, aun careciendo de presencia real, nunca han faltado definiciones; cada uno les ha dado libremente la suya. Construimos ahora el simbolismo; lo hacemos nacer hoy con la dichosa edad de cincuenta años; le ahorramos los tanteos de la infancia, las confusiones y dudas de la adolescencia, las dificultades y las preocupaciones de la madurez. Nace tras haber hecho fortuna. Quizá, ¡ay!, tras haber muerto. Sí, celebrar en 1936 este quincuagésimo aniversario, es crear en 1936 un acontecimiento que será ya para siempre el simbolismo de 1886; y este hecho no tiene la menor relación con la existencia en 1886 de nada que se llamara simbolismo. Ni en los textos, ni en la memoria de los supervivientes hay el menor rastro de este nombre localizado en la fecha en cuestión. Es maravilloso pensar que celebramos como existente hace cincuenta años un hecho ausente del universo

hace cincuenta años. Me hace feliz y me honra tomar parte en la generación de un mito a plena luz.

* * *

Pongámonos, pues, a la obra. Edifiquemos el simbolismo, y, para obrar con todo rigor, consultemos los documentos y los recuerdos. Sabemos, ciertamente, que entre 1860 y 1900 pasó algo en el universo literario. ¿Qué haremos para aislarlo? Supongo que contamos con tres ideas claras, o supuestamente claras: una nos permitirá distinguir un tipo de obras que llamaremos clásicas; otra definirá, mejor que peor, un tipo al que denominaremos romántico; a un tercero lo declararemos realista. Si procedemos ahora a la exploración y escrutinio de las bibliotecas, examinamos los libros uno a uno y los agrupamos en distintos montones clasificándolos por semejanzas, según sean clásicos, románticos o realistas, observaremos en seguida que algunas obras no se pueden clasificar en ninguna de estas categorías. No cabrán en ninguno de los tres montones, porque, o bien presentan rasgos completamente distintos de los que habíamos previsto en nuestras definiciones, o bien mezclan rasgos que habíamos separado. ¿Dónde clasificar, por ejemplo, el librito de las *Illuminations* (*Iluminaciones*) de Rimbaud? ¿Dónde colocar *L'Après-midi d'un Faune* (*La siesta de un fauno*) de Mallarmé? El uno no se parece a nada; el otro reúne, y de hecho supera, técnica y combinaciones de cuanto se había hecho hasta el momento.

Nos tentará, pues, la idea de hacer un cuarto montón para estas obras rebeldes. Pero ¿cómo hacerlo?, si casi de inmediato nos percatamos de que estas dos obras no tienen nada en común. O, mejor, lo único que tienen en común es que no caben en ninguno de nuestros tres montones. En cuanto sigamos investigando el malestar se irá haciendo mayor. También Verlaine nos presenta su diferencia específica; ¿y qué podemos encontrar de común entre Verlaine y Villiers de l'Isle Adam, entre Maeterlinck, Moréas y Laforgue? ¿Habrá, por ventura, más afinidades entre Verhaeren, Vielé-Griffin, Henri de Régnier y Albert Mockel? ¿Y entre Gustave Kahn, Pol Roux y Dujardin?

Tendría que volver a recurrir a la astronomía para imaginar a este grupo, no sin cierta exageración, como un cúmulo estelar que se distinguiera con nitidez de los demás cuerpos celestes, pues bien nosotros lo hemos localizado e incluso bautizado. Y siguiendo con el exagerado parangón que nos aproxima un poco más a este sistema lejano, podemos observar que se resuelve en estrellas claramente distintas, y de color, magnitud y brillo muy diferentes. De tal suerte que, cuanto más minuciosa sea la contemplación, más diferencias totales se podrán discernir

entre nuestros futuros simbolistas, más incompatibilidades de estilo, de recursos, de puntos de partida, de ideales estéticos; y nos veremos obligados a deducir la siguiente conclusión doble: por un lado, que entre todos estos artistas apenas hubo unidad de teorías, de convicciones, de técnicas; pero, a continuación, por otro lado, que no estuvieron menos unidos los unos con los otros, agrupados por algún vínculo que se nos escapa, pues semejante vínculo no se deduce del mero examen de sus obras, que, por otra parte, nos muestra que son incomparables.

¿Qué pudo unirlos, cuando todos los rasgos posibles y positivos (doctrinas, recursos, maneras de sentir y operar) parecen más bien separarlos a los unos de los otros? Sería muy poco satisfactorio atribuir esta condensación de ingenios a la mera perspectiva, a una simplificación basada en el paso del tiempo y que consistiría en la consideración de que cuanto separaba a estas individualidades debió diluirse tras cincuenta años, mientras que lo que las identificaba, por el contrario, se reforzó en ese transcurso de tiempo. No, ciertamente hay un vínculo. Y ahora sabemos, tras haber comparado sus obras y descubierto sus diferencias irreductibles, sabemos —decía— que ese vínculo no se encuentra en las características sensibles de su arte. No hay una estética simbolista. Tal es el resultado de nuestra primera aproximación al asunto.

* * *

Llegamos a la situación paradójica de plantearnos un acontecimiento de la historia de la estética que no puede definirse mediante consideraciones estéticas. El secreto de su agrupamiento hay que buscarlo en otra parte. Lanzaré una hipótesis: estos simbolistas tan distintos entre sí estaban unidos por una negación, y esta negación era independiente de sus temperamentos y de su función de creadores. Lo único que tenían en común fue una negación, intensamente activa en cada uno de ellos. Por diferentes que fueran, se reconocían idénticamente separados del resto de los escritores y artistas de su tiempo. En vano se esforzaban en expresar sus diferencias, en oponerse entre sí, en ocasiones con tanta violencia que se anatematizaban, se lanzaban fuertes epítetos, e incluso el guante; pues, sin embargo, estaban de acuerdo en un punto, un punto, como acabo de decir, extraño a la estética. *Concordaban en una resolución común de renuncia al sufragio del número*: despreciaban la conquista del gran público. Y no sólo rechazaron deliberadamente solicitar el favor de grandes cantidades de lectores (en lo que se distinguieron de los realistas, amantes de las grandes tiradas, ávidos de gloria estadística, que llegaron a medir el valor literario por tonelada vendida), sino que, más aún, rechazaron con igual intensidad

el juicio de las personas y de los grupos que estaban en posición de influir en las clases más distinguidas. Despreciaron o ridiculizaron los juicios y las burlas de los críticos más asentados en las columnas y suplementos literarios de mayor influencia; lanzaron invectivas contra Sarcey, Fouquier, Brunetière, Lemaître y Anatole France... Y, con ello, rechazaron las ventajas del favor del público; despreciaron los honores y exaltaron, por el contrario, a sus propios héroes o santos, que fueron también mártires y modelos de sus virtudes. Todos cuantos son objeto de su admiración han sufrido: Edgar Allan Poe, muerto en la indigencia; Baudelaire, perseguido; Wagner, silbado en el teatro de l'Opéra; Verlaine y Rimbaud, vagabundos y tachados de conducta equívoca; Mallarmé, ridiculizado hasta por el más insignificante de los gacetilleros; Villiers, que duerme en el suelo, en un cuchitril, junto a la maletita en que guarda sus manuscritos y sus títulos del Reino de Chipre y de Jerusalén.

Y por lo que hace a ellos mismos, nuestros simbolistas del 86 —sin apoyos en la prensa, sin editores, sin salidas a una carrera literaria normal con su progresión y sus derechos pasivos— se adaptan a esta vida marginal; publican sus propias revistas, hacen sus propias ediciones, ejercen su crítica interna; y, poco a poco, se crean ese reducido público de su elección, del que se habla tan mal como de ellos mismos.

Llevan a cabo, así, una especie de revolución de los valores, en la medida en que sustituyen progresivamente la concepción de que las obras deban buscar al público, hacerse con él adaptándose a sus hábitos o tocando sus puntos débiles, por la de las obras que crean su propio público. Lejos de escribir para satisfacer un deseo o una necesidad preexistente, escriben con la esperanza de crear ese deseo y esa necesidad; no evitan nada que pueda ser rechazado o que pueda confundir a cien lectores, si les parece que por esa vía pueden hacerse con uno solo de calidad superior.

Es decir, exigen una especie de colaboración activa de los lectores, lo que supone una novedad muy notable y un rasgo esencial a nuestro simbolismo. Probablemente se puede y no resulta descabellado deducir de la actitud de renuncia y de negación de que hablaba antes, en primer lugar, este cambio al que me refiero y que consistió en tomar como socio del escritor, como lector, al individuo elegido por el esfuerzo intelectual de que sea capaz; y, a continuación, esta segunda consecuencia: que, a partir de este momento, se puede ofrecer a este lector laborioso y refinado textos en los que no falten dificultades, efectos insólitos, ensayos prosódicos y gráficos, incluso, que una cabeza audaz e inventiva pueda proponerse producir. La vía nueva ha quedado abierta a los inventores. En ella, el simbolismo se revela como una época de invencio-

nes; y el muy sencillo razonamiento que acabo de esbozar ante ustedes, partiendo de una consideración ajena a la estética, aunque sí claramente ética, nos lleva hasta el principio mismo de su actividad técnica, que consiste en la búsqueda libre, la aventura absoluta en el orden de la creación artística, la exposición a los riesgos y peligros de quienes se entregan a ella.

* * *

Liberado, así, del gran público y liberado de la crítica tradicional, que es, a la vez, su guía y su esclava, libre de la preocupación de vender y no teniendo que tener en cuenta para nada la pereza mental y las limitaciones del lector medio, el artista puede entregarse sin reserva a sus experimentaciones. Cada uno decide sus dioses y sus ideales; cada uno puede llevar hasta el extremo sus propias teorías y sus propias fantasías, y sólo Dios sabe si alguno renuncia a ello. Verdaderamente las innovaciones de este período son muy numerosas, variadas, sorprendentes y, a veces, raras. Todo sirve a estos buscadores de tesoros literarios desconocidos: las ciencias, la filosofía, la música, la filología, el ocultismo, las literaturas extranjeras.

Por otra parte, el comercio con otras artes distintas, que el romanticismo había ya anticipado, aunque practicado de forma irregular, se convirtió en un verdadero sistema que se llevó, a veces a un extremo. Algunos escribieron con la tensión de tomar de la música cuanto por analogía podían sacar de ella y, en ocasiones, intentaron dar a sus obras la disposición de una partitura orquestal. Otros, sutiles críticos de arte, quisieron introducir en su estilo una cierta imitación de los contrastes y correspondencias del sistema cromático. Otros no tuvieron reparo en crear palabras, pervertir la sintaxis, rejuveneciéndola vivamente muchos de ellos o devolviéndole, otros, algunos avíos de su pasado ceremonioso.

Nunca hubo antes un movimiento literario más culto, de mayor inquietud de ideas, que este movimiento —en todos los sentidos del término— de los ingenios, para quienes la renuncia, que les mencionaba a ustedes, fue principio común. Cuanto he visto producirse en literatura, a partir de esta fase atormentada, en lo que toca a audacias, incursiones en el futuro incierto o calas insólitas en el pasado, estaba ya prefigurado o ya hecho o preconcebido o hecho posible, cuando no probable, por el trabajo intenso y desordenado llevado a cabo en aquella época.

En torno a estos autores se fue constituyendo insensiblemente un pequeño pueblo de fieles, análogo al que se había formado en torno a Wagner, cuando se produjo el célebre fracaso de *Tannhäuser* en la Ópe-

ra de París. Sin duda, a estos pocos felices, a estos *Happy few*, se les pide una atención, un celo, un sacrificio de sus hábitos, un desdén por lo que tenían aprendido, muy meritorios; y, sin duda, su fervor no será pagado más que con burlas del mundo de la prensa, y será honrado con el dichoso título de *snob* por burlones que no saben una palabra de inglés; en cualquier caso, comprenda o imite, descubra y anticipe o siga, ese pequeño grupo desempeña una función real y útil: ¿qué hubiera sido, sin él de tantos artistas de primer orden y de tantas obras cuya gloria se inscribe hoy entre las más firmes?

* * *

Vayamos más allá en nuestro análisis. Ahora quiero hacerles ver a ustedes que el hecho de que unos hombres, divididos por lo general en lo tocante a casi todas las cuestiones del arte, tomaran la resolución común de no sacrificar nada a ninguna verdad que no hubiera sido libremente elegida o construida por ellos mismos, la resolución de rechazar los ídolos de su época y a los servidores de esos ídolos, al precio de todas las ventajas que pueda ofrecer el consentimiento a las preferencias comunes; ese hecho —decía— desencadenaba la creación de un *estado del espíritu completamente nuevo y singular*, que no pudo desarrollarse en toda su potencia, posible o imaginable, y cuya disolución, que deploro, puede fecharse hacia el primer año de este siglo.

La renuncia, como saben ustedes, es algo bastante próximo a la mortificación. Mortificarse es tratar, a través de una vía dura, incluso dolorosa, de edificar, de construir, de elevarse hasta cierto estado que se presiente como superior. El deseo de esta elevación, de esta *ascesis*, propuesto en el dominio del arte, convertido en una condición vital del verdadero artista y de la producción de las obras, constituye el hecho absolutamente nuevo y la característica profunda que se observa en todos los participantes auténticos de ese simbolismo, todavía sin nombre.

Acabo de referirles que esa unidad a la que cabría llamar simbolismo no reside en una concordancia estética: el simbolismo no es una Escuela. Admite, por el contrario, una gran cantidad de Escuelas, incluso las más divergentes, también les he dicho que *la Estética los dividía y la Ética los unía*. En este punto vuelvo al presente para llevarles a una idea que querría que ustedes considerasen. Se podría expresar así: nunca las posibilidades del arte, la belleza, la fuerza de la forma, la virtud de la poesía, han estado tan cerca de convertirse, para ciertos espíritus, en la sustancia de una vida interior que muy bien podría calificarse de *mística*, en la medida en que se bastó a sí misma, y que satisfizo y sostuvo el corazón de más de uno *como una creencia definida*. Ciertamente esta es-

pecie de fe ha proporcionado a algunos alimento constante para su pensamiento, una regla de conducta, constancia en la resistencia a la tentación, les ha animado a continuar, en medio de las condiciones más ingratas, trabajos cuyas posibilidades de ser terminados alguna vez eran tan débiles como las posibilidades de ser comprendidos en caso de que alguna vez se terminaran.

Digo esto con conocimiento de causa. En aquella época tuvimos la sensación de que podría nacer una suerte de religión cuya esencia habría sido la emoción poética.

No hay nada más comprensible si uno intenta situarse en la época, si uno intenta hacerse cargo del estado de las cosas del espíritu durante el período que consideramos.

Y esta historia es una historia especialmente viva, porque la reconstitución de una historia del espíritu es la reconstitución de individuos aislables, tomados uno a uno, no en masa. Trata de restituir singularidades, y no unidades humanas en cantidades y formas estadísticas, que es la forma de considerar al hombre que tiene la historia ordinaria. Es especialmente viva en el sentido de que considera como acontecimientos los acontecimientos interiores, las reacciones personales; para ella, una idea tiene la importancia que tiene una batalla para la otra historia; un hombre de condición modesta, casi desconocido, alcanza en ella la grandeza de un héroe, el poder de un déspota, la autoridad de un legislador. Transcurre todo en el dominio de lo sensible y de lo inteligible, y se analizan impresiones, pensamientos, aquellas reacciones individuales de que hablaba. Pero esos efectos son más intensos y esas reacciones más intensas y creadoras cuando se observan en el ser joven y nuevo en el momento en que llega a la pubertad de su espíritu. Un buen día se despierta con un juicio nuevo, un juicio riguroso que condena sus propios gustos y sus ideas de la víspera, que súbitamente le parecen pueriles. Se da cuenta de que no hace otra cosa que aceptar lo que se le ha enseñado, que refleja las opiniones y las aseveraciones de los que le rodean, es decir: *siente que creía amar lo que no ama, y que se esforzaba en no amar aquello que le sedujo*. Y hete aquí que se aparta de lo que hasta ese momento había sido el sistema aceptado de sus admiraciones, de sus valoraciones, de sus ideales imitados, e intenta ser él mismo por sí mismo.

Pero a esa misma edad entra en el mundo de la experiencia real. Sabemos muy bien con qué se encontrará. Raro será que no tope con decepciones, hastío, imperfecciones de lo real, todas esas fealdades de todos los órdenes que constituyen la realidad más frecuente y que fueron los temas preferidos de la escuela naturalista.

* * *

Estoy convencido de que ese es el hecho esencial, que permite reconstituir, mediante una especie de síntesis, el espíritu de ese momento y de ese grupo que acabará llevando el nombre de *simbolismo*. La mejor manera de llevar a la imaginación de ustedes la devoción por el arte puro que durante una década se afirmó y se desarrolló en exiguas minorías de todos los países, consiste —me parece a mí— en proyectarles a ustedes el estado anímico de un joven de hace cincuenta años, al que voy a suponer una cultura, una sensibilidad y un carácter lo suficientemente intensos como para que experimente a cada instante la necesidad de una segunda vía y el deseo de belleza bajo la forma que sea.

¿Con qué se encuentra al salir del colegio? Ni que decir tiene que no le cuesta el menor esfuerzo abandonar todos esos libros que, por obra de una lectura utilitaria y del estudio con vistas a los controles administrativos de la enseñanza, acabaron por hastiarle hace ya mucho tiempo. Es muy natural que se conceptúe como cadáveres a esos desdichados autores que se ha conocido mediante la disección, o a través de fragmentos entresacados, desecados, repletos de comentarios, reducidos al estado de piezas anatómicas. Él rechaza estos restos, residuos de una admiración secular ajena. ¿Pero qué encuentra a cambio, qué le servirá ahora de alimento espiritual?

Se acercará necesariamente a lo que está de moda. En 1886 (dado que hemos elegido esa fecha), el escaparate del librero le ofrece (prescindiendo de todos esos libros insignificantes de eterna producción y puesta a la venta), por un lado, un montón de volúmenes de muchísima venta, en cuyas cubiertas puede leerse cien mil, doscientos mil. Son las novelas naturalistas, densas y, generalmente, teñidas de oro.

Por otro lado, menos solicitados, mucho menos visibles, pues son poetas, descubre a los románticos, de Lamartine a Hugo. No lejos de ellos, en pequeños volúmenes blancos, los rimadores de moda: parnasianos de todos los tamaños. Rebuscando, quizá encuentre un ejemplar de las *Flores del mal*.

No encuentra, de todas formas, nuestro joven buscador un contento pleno en este almacén de lectura. Los realistas le presentan demasiado bien, con una fuerza y una obstinación crueles, ese mismo mundo, que, no habiéndolo más que entrevisto, le ha provocado náuseas. Y, además, ese cuadro, aunque de una exactitud minuciosa y a veces muy bien pintado, no deja de parecerle incompleto porque *él no está incluido* y no puede, ni quiere reconocerse en esa humanidad cargada de taras, llena de morbosas herencias y pasto brutal de esos observadores crueles. No quiere que en el hombre y en la mujer haya más actitudes reflejas que pensamientos, más instintos que hondura. Por otro lado, los Poetas del Parnaso despiertan su admiración durante cierto tiempo,

el tiempo que requiere un espíritu independiente para hacer suyos los procedimientos y las convenciones que permiten hacer tan fácilmente versos de apariencia tan difícil. Pero su sistema —que tuvo el mérito de haberse opuesto a la negligencia en lo formal y en el uso de la lengua, tan evidentes en tantos románticos— les conducía a un falso rigor, a una búsqueda del verso bello, a un empleo de términos raros, de nombres extranjeros, de magnificencias sólo aparentes, que ensombrecían la poesía tras ornamentos arbitrarios y sin alma. La riqueza de la rima no tiene por qué ser criticable siempre que no contraste con la miseria del verso; se convierte en insoportable cuando se la ha buscado a expensas de todas las demás cualidades, y sobre todo de la unidad general del poema. Esto último es una ley absoluta. El verso bello es a menudo enemigo del poema; hace falta mucho ingenio y mucho arte para edificar un cuerpo de poesía sin caer en la tentación de destacar, acá y allá, algún alejandrino que haga olvidar al resto del reparto, como hacen a veces las primeras figuras en el teatro.

Nuestro joven héroe, que nos sirve de alma de prueba y cuya sensibilidad nos sirve para revivir la época en que lo hemos situado, no encuentra, pues, en la producción del momento con qué saciar su vocación. No le deslumbran del todo las obras de moda. Por otra parte, hay que tener en cuenta que si los jóvenes se contentaran con lo *que hay* en el momento en que, tras dejar la edad ingrata y empezar a ocupar un puesto entre los hombres, miran a su alrededor, cesaría toda actividad del espíritu.

Pero las obras proceden de las ideas, y las ideas vigentes no le atraen ni le ofrecen más alimento ardiente que los libros. No despiertan su interés ni el criticismo puro, tan de moda a la sazón, ni la metafísica evolucionista, que la escuela naturalista ha adoptado y le ha dado forma de novela, ni la filosofía dogmática, ni las verdades definidas, que acaban de ser sometidas a tantos ataques y contra las que el positivismo, el determinismo, la filosofía han lanzado tantos embates. Tiende a rechazar indistintamente cuanto se funda en una tradición o en textos, del mismo modo que rechaza cuanto se apoya en una argumentación y una dialéctica más o menos rigurosa; como tiene por provisional para siempre y siempre prematura toda afirmación que se apoye en el conocimiento científico teórico, ya sea de la física, de la geología o de la biología, y cuyos resultados haga valer al margen de toda verificación. Compara todas estas doctrinas; no ve en ninguna más fuerza que la de los argumentos que opone a las demás. Su suma le parece igual a cero.

¿Qué le queda? ¿Hacia dónde huir de esta nada intelectual y de la impotencia que de ella resulta? Le queda ser él, ser joven y, sobre todo, estar resuelto a no admitir nada que no haya presentado como una

necesidad interior y real, cuya existencia no haya sido esperada por su ser más profundo; le queda no admitir nada que se resuelva en discurso cuya significación no sea para él una experiencia inmediata y un valor con representación en el tesoro de sus *afecciones*. Ídolos por Ídolos, prefiere los que están hechos de su propia sustancia a los que le proponen los demás. Se interroga. Encuentra. Comprueba que no le queda más que una sola certeza: *la emoción que le suscitan algunos aspectos de la naturaleza y de la vida y algunas obras del hombre*. Los reconoce por la dicha singular que obtiene de ellos, por la extraña necesidad que descubre en sí de esos momentos en que esos objetos que, siendo perfectamente inútiles para la conservación de la existencia física, le ofrecen a un mismo tiempo sensaciones preciosas, ideas infinitamente variadas, y una alianza, a veces milagrosa, de pensamiento, sentimiento, rigor y fantasía; una voluptuosidad y una energía misteriosamente trabadas. ¿No es eso, acaso, esa sustancia de «vida interior» a que me refería hace poco; esos alimentos para la devoción por el arte puro de que les hablaba? La mera exposición de este estado me obliga a emplear términos que no se encuentran más que en el vocabulario más religioso.

* * *

Hay una circunstancia de la época que nos ocupa que llevaba hasta el extremo la intensidad de la emoción estética, casi mística, y cuya existencia es inseparable del simbolismo. Entre todas las formas de la expresión y del entusiasmo, hay una que se impone con una potencia desmesurada; domina y deprecia a todas las demás; actúa sobre todo nuestro universo nervioso, lo sobreexcita, lo penetra, lo somete a las fluctuaciones más caprichosas, lo calma, lo abate, le prodiga sorpresas, caricias, iluminaciones y tempestades; rige nuestras sensaciones del paso del tiempo, nuestros estremecimientos y nuestros pensamientos. Tal poder es la *Música*, y se da la circunstancia de que la más poderosa de las músicas es la que impera en el momento mismo en que está naciendo nuestro joven simbolista y se compromete con su destino: se embriaga con la música de Wagner.

Como hacía ya Baudelaire en su tiempo, no pierde ocasión de escuchar esta música que para él es a la vez diabólica y sagrada. Es su culto y su vicio; su enseñanza y su tóxico. Como sucede en una función litúrgica, la música realiza la fusión de todo un auditorio, en el que cada miembro recibe la totalidad del sortilegio, porque un millar de seres reunidos que, por las mismas causas, cierran los ojos, experimentan los mismos transportes, se sienten solos consigo mismos e identificados,

sin embargo, por su emoción íntima con tantos vecinos convertidos verdaderamente en *semejantes*, ese millar —decía— conforma la condición religiosa por excelencia, la unidad sentimental de una pluralidad viviente.

Eso es lo que uno observaba y experimentaba, hacia 1886, los domingos, en los conciertos del *Cirque d'Été*. Eran verdaderos oficios, en los que se concentraba cuanto de elegante, de profundo, de entusiasta, cuanto de original y también de imitador, había en París. Subía el director al estradillo. Era como si subiera al altar, como si asumiera el supremo poder, y, ciertamente, lo asumía: iba a promulgar las leyes, manifestar el poder de los dioses de la Música. Alzaba la batuta; quedaban en suspenso todos los alientos; todos los corazones quedaban a la espera.

* * *

Pero, mientras las cuerdas vibrantes, las roncadas y suaves maderas, los omnipotentes metales construían, destruían el edificio sonoro, el templo de maravillosas transformaciones previsto por el genio, un hombre sentado a la sombra de una fila de hombres en una butaca de pasillo, un oyente singular se sometía, hechizado, pero también con ese dolor supremo que brota de las rivalidades superiores, al encanto de las sinfonías soberanas.

A la salida, le esperaba el joven entusiasta, trataba de acercarse a él. Mallarmé lo acogía con esa sonrisa profunda que ya no olvidaría nunca, pues mostraba en toda su intensidad la infinita dulzura que emanaba del espíritu más absoluto. Hablaban. Como es sabido, el problema de toda la vida de Mallarmé, el objeto de su meditación perpetua, de sus búsquedas más sutiles consistía en devolver a la Poesía el mismo imperio que la gran música moderna le había arrebatado. No trataré de dar aquí una idea exacta del desarrollo de sus análisis y de sus propuestas, de los que sus obras son vestigios sucesivos. Básteme decir que impresionado, y en cierto modo irritado, por este problema de poder, Mallarmé considera la literatura como nadie lo había hecho antes, con una profundidad, un rigor, una especie de instinto de generalización que acercaban a nuestro gran poeta, sin que él lo sospechara, a cualquiera de esos grandes geómetras modernos que han rehecho los fundamentos de la ciencia y le han dado una extensión y un poder nuevos, mediante un análisis cada vez más sutil de sus nociones fundamentales y de sus convenciones esenciales.

* * *

Tras dejar al Maestro y volver en sí, camino de su casa, el joven, borracho de ideas, presa aún de las resonancias de las impresiones grandiosas que acababa de recibir de la Música y de las palabras admirables que acababa de oír, se sentía a un tiempo iluminado y abrumado, más capaz y más impotente. Volvía, así, al barrio donde la vida *tal como era* se apoderaba de nuevo de él, rompía sus ensoñaciones, le devolvía una especie de despreocupación y, poco a poco, el intenso aliento de crearse —pese al descorazonamiento que hubieran producido las obras del genio— otros horizontes, otras vías, otros modos de justificarse y de percibir en sí una fuente de pensamientos y de expresiones, un origen, un creador, un poeta...

Entraba en uno de aquellos cafés, casi todos ya desaparecidos, que desempeñaron tan importante papel en la creación de innumerables escuelas de la época. La historia de la literatura que no mencione la existencia y la función de tales establecimientos de entonces será una historia muerta y sin valor. Como los salones, los cafés han sido verdaderos laboratorios de ideas, lugares de comunicación y de enfrentamiento, medios para el agrupamiento y la diferenciación, en los que la mayor actividad intelectual, el desorden más fecundo, la extrema libertad de opinión, el choque de personalidades, el ingenio, los celos, el entusiasmo, la más ácida de las críticas, las risas, las injurias creaban un ambiente, en ocasiones insoportable, siempre excitante, y curiosamente abigarrado...

Quienes vivieron aquella época y frecuentaron, aunque fuera poco, aquellos antros luminosos y brillantes no pueden olvidarlos. Reviven con melancolía las veladas pasadas entre aquellos espejos, en las que las musas, hacía mucho desaparecidas, se emperifollaban y se retocaban el velillo del sombrero; entre aquellas mesas rodeadas a la sazón de los manes, donde Verlaine aquí, y Moréas allí, tenían sus palabras terribles, bajo las pesadas mantillas de humo, en medio del estrépito de los platillos, de las cucharillas, de las exclamaciones de los jugadores y de los gritos agudos de algunas mujeres que andaban a la greña. Allí se han formado y formulado una buena porción de ideas.

Hubo un tiempo en que había una escuela y un dogma en cada uno de aquellos foros privilegiados. En el momento menos pensado se fundaba una revista cuyos medios de existencia nadie podía prever. Pero importaba poco. Lo fundamental era encontrar el título y redactar el manifiesto. En eso estribaba todo el quid del asunto. Solía suceder que la redacción del manifiesto barajaba ya las cartas y a las personas. La mitad de nuestros fundadores hacía un cisma y cambiaba de café...

* * *

Una de las disputas más grandes de la época fue, como es bien sabido, la disputa intestina del Verso Libre. El asunto es tan espinoso que apenas me atrevo a abordarlo. La legitimidad, la oportunidad o la necesidad de deshacerse de las reglas tradicionales; las demostraciones en pros y en contra; las pruebas en el ámbito de la teoría o en el de los hechos, de la fonética, de la historia..., pero para tratar este asunto infinito tendría que pedirles una paciencia, una atención, una virtud, que no quedarían pagadas con mis explicaciones. Nos llevaría, por otra parte, a otro nudo de dificultades. La invención misma del verso libre fue muy discutida. Las batallas de este género no terminan nunca. No quiero arriesgarme a volver a encender en nuestra época una guerra que, como tantas otras, no se sabe bien cómo terminó.

En cualquier caso, no es posible tratar el simbolismo, ni siquiera por encima, sin detenerse un poco en esta cuestión de la técnica de la Poesía. Me limitaré a indicarles a ustedes algunas cuestiones de hecho; me atenderé a lo indiscutible.

El verso regular se define por un cierto número de restricciones a la libertad del lenguaje corriente impuestas convencionalmente. Estas reglas que son comparables, sin que ello suponga ningún menosprecio, a las de un juego, tienen en su conjunto el efecto muy notable de separar nítidamente ese lenguaje peculiar que rigen y el lenguaje corriente.

Recuerdan a cada instante a quien lo emplea, tanto como a quien lo escucha, que el discurso que organizan no suena en el mundo de la acción, en el ámbito de la vida práctica. Para darle su sentido a ese discurso, para explicar su forma, se requiere otro mundo, un universo poético.

Por otra parte, conviene hacer notar que esta constricción impuesta al discurso, en cierto modo desde fuera, nos da libertad. Si la forma que yo empleo recuerda a cada instante que lo que enuncio no pertenece al orden de las cosas reales, el oyente o el lector puede esperar admitir toda la fantasía del espíritu que se le entrega. Además esta forma me advierte continuamente y me previene, o debe prevenirme, del peligro del prosaísmo.

También hay que tener en cuenta que todos los poetas, desde tiempo inmemorial hasta la época que nos ocupa, han empleado ese sistema de condicionamientos convencionales. Por no hablar de los antiguos, Shakespeare, cuando hace versos no dramáticos, hace sonetos rimados y composiciones construidas regularmente. Dante escribe su poema en tercía rima. Horacio y Villon; Petrarca y Banville...

Pero algunos años después de 1870, es decir, en el momento en que el Parnaso —que, por reacción contra el romanticismo, ha llevado más allá aún los condicionamientos de los poetas clásicos— está en el

apogeo de su gloria, se pronuncia un movimiento insurreccional cuyos primeros balbuceos se encuentran en algunas páginas de Rimbaud y en el ritmo muy poco parnasiano de los poemas de Verlaine posteriores a sus *Poèmes saturniens* (*Poemas saturnianos*). Su gracia libre los opone a la apariencia escultural y a las solidas sonoridades de los versos que hacían los discípulos de Leconte de Lisle. Traen una forma simple y mélica, inspirada a veces en la poesía popular.

Poco después, algunos innovadores se animan. Rompen deliberadamente con las convenciones, y sólo cifran en su instinto del ritmo y en la finura de su oído las cadencias y la sustancia de musical de sus versos. Por otra parte, estos experimentos se apoyaban en ciertas investigaciones teóricas basadas en estudios de fonetistas y en grabaciones de voz. No entraré en la exposición de las distintas teorías propuestas en la época, pero sí anotaré, como un rasgo característico del simbolismo, que hubo importantes planteamientos teóricos, muy a menudo desarrollados con rigor y erudición, que fueron concomitantes o coadyuvantes de la producción artística. En el período que va de 1883 a 1890, diversos ingenios audaces emprendieron la tarea de instituir una teoría del arte derivada de las tesis de la psicofisiología que por entonces estaba de moda. Se emprendieron estudios de la sensibilidad por los métodos de la psique, e investigaciones sobre la correspondencia (hipotética) de las sensaciones o sobre el análisis energético del ritmo, lo que no dejó de tener sus efectos sobre la pintura y la poesía. Sin duda eran prematuros estos intentos de sustituir con datos exactos las nociones muy vagas que emplea la crítica y las ideas muy personales que se hacen los artistas; pero confieso que lo que conocí de tal tendencia me interesó vivamente, más como tendencia que en sí misma, así como por el contraste que ofrecían estas preocupaciones, con sus sistemas *a priori*, y las afirmaciones vagas de la estética dialéctica.

Por otra parte, en la misma época, la erudición proporcionaba a los poetas liberados modelos llenos de encanto sacados de los siglos XV y XVI. Se tomaron sin miedo de nuestra literatura antigua no sólo esas formas melódicas de odas y madrigales, sino también palabras que habían dejado de usarse, deliciosamente inventadas para la poesía. Y llegó a suceder que estas calas, inspiradas exclusivamente en la necesidad de liberación de las estrictas formas parnasianas, llevaron insensiblemente a la restauración *romana* de la prosodia tradicional. He ahí un divertido caso de retorno de las cosas, un caso más de la imposibilidad de prever.

En un ámbito completamente distinto, decididamente rival de éste, se produjo una experimentación extraordinaria: se fundó el *instrumentismo*. Consistía en que, conservando más o menos el verso alejandrino, se añadía a sus reglas una especie de tabla de correspondencias

entre los sonidos alfabéticos y los timbres de los instrumentos de la orquesta.

Todo esto lo único que demuestra es la intensa actividad del simbolismo y la fecundidad de sus invenciones, así como la diversidad de los ingenios que hoy agrupamos con un mismo nombre.

El *Enemigo*, sin embargo, estaba alerta. En realidad no se había dormido jamás. Nada más sospechar el fermento literario que acabo de esbozar, quienes velan a un tiempo por los intereses del común y por los suyos propios (que para ellos nunca dejan de ser los mismos) desplegaron una campaña de desvalorización y exterminio mediante la risa, la sonrisa, las parodias, los desprecios, las acusaciones y, también, las invectivas, los reproches, las lamentaciones por tanto talento perdiéndose en absurdas imagerías. Me parece oír todavía a un buen hombre decirme: «*Yo soy, señor mío, doctor en letras y doctor en derecho, y maldita la palabra que entiendo de ese Mallarmé suyo...*»

Los cargos de la acusación se precisaron poco a poco... No han cambiado mucho en cincuenta años. Siempre son los mismos. Son tres. Enumeremos, pues, estas tres cabezas de ese Cerbero medio, y démosles la palabra:

Una de las bocas nos dice: Oscuridad;

Otra: Preciosismo;

La tercera: Esterilidad.

Tal es la divisa inscrita en el frontis del templo simbolista.

¿Qué contesta el simbolismo? Hay dos maneras de matar al dragón. La primera consiste en callarse y señalar con el dedo la cuenta de ejemplares vendidos de las sucesivas ediciones de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, cifras que no han dejado de crecer desde el primer momento, sobre todo desde 1900.

La segunda consiste en decir: ¿Nos llaman ustedes *oscuros*? ¿Y quién les obliga a leernos? Si hubiera habido algún decreto que les hubiera obligado a ello bajo pena de muerte, serían admisibles sus protestas.

¿Nos llaman ustedes *preciosistas*? ¡Pues lo contrario del preciosismo es la vileza! ¿*Estériles*? ¡Alégrense ustedes!, si somos estériles, menos oscuridad y preciosismo habrá en el mundo.

Hay que admitir que el simbolismo tuvo otros enemigos además de unos críticos como éstos, sólo capaces de inquietar a espíritus sin resistencia. Tuvo en su contra sus propias virtudes y su ideal ascético. Por otra parte las necesidades vitales, el inevitable paso de la edad que hace cada vez más penoso, y a veces más sombrío, un destino demasiado rigurosamente consagrado a un culto demasiado puro, la ambición de extender el ámbito de una fama a la que la exquisitez de las obras res-

tringió necesariamente y redujo a la admiración del número mínimo; finalmente la llegada de nuevas generaciones, que no sentían ya ni muchísimo menos las mismas impresiones, que ya no encontraban el mismo sistema de circunstancias, y a las que la ley fatal de existir y de crear a su vez constriñeron a ignorar o a negar designios, razones y valoraciones de los «simbolistas»; todo esto debía llevar a una disolución, una descomposición, y, en algunos puntos, una vulgarización del espíritu que he intentado hacerles conocer.

El gran desorden de las cosas humanas, que ha ido acusándose desde el arranque del siglo XX, hacía, sin duda, imposible esta voluntad de cultura separada, esta perseverancia en los gustos y en la experimentación al margen de la publicidad, del movimiento de cambios estadísticos, de la agitación que empaña cada vez más todos los elementos de la vida. La química de la obra de arte ha renunciado a perseguir los largos fraccionamientos que obtienen los cuerpos puros, y a generar sistemas cristalográficos que sólo pueden construirse y crecer en el sosiego. Está avocada a los explosivos y a los tóxicos.

¿Es acaso posible dedicarse a elaboraciones lentas, volcarse en teorías complicadas y en discusiones minuciosas cuando los acontecimientos y las costumbres nos presionan como nos presionan, cuando la futilidad y la ansiedad se reparten los días de uno; cuando el tiempo libre, la subsistencia sin dificultades, la libertad para pensar y meditar se convierten en bienes tan escasos como el oro?

Ahí está incluso lo que le da su valor *actual* al *Simbolismo*. Lo que confiere una trascendencia a ese pasado, lo que lo convierte, en suma, en un *símbolo*.

Se han volatilizado las condiciones que permitían el desarrollo de los espíritus en hondura, en sutilidad, en perfección, en exquisitas posibilidades. Todo está en contra de las posibilidades de vida espiritual independiente. Las quejas de los poetas de hace sesenta años nos parecen pura retórica en comparación con las lamentaciones que el presente suscitaría en las sensibilidades líricas, si no les pareciera inútil gemir en medio del estrépito universal, del tumultuoso ruido de las máquinas y de las armas, de los gritos de la multitud y de las candorosas y terribles arengas de sus domadores y guías.

Terminaré señalando que el «Simbolismo» es ya el símbolo nominal del estado del espíritu y de las cosas del espíritu más opuesto al que reina, e incluso gobierna, hoy en día.

Nunca ha parecido más alta la Torre de marfil.

Mallarmé

El designio más elevado será también, necesariamente, el más difícil de determinar con precisión, el más difícil de emprender y, sobre todo, el más difícil de mantener.

El designio más difícil de determinar, de emprender y, sobre todo, de sostener en las artes, y singularmente en la poesía, es el de *someter a la voluntad reflexiva* la producción de una obra, sin que esta condición rigurosa, deliberadamente adoptada, altere las cualidades esenciales, los encantos y la gracia que debe llevar en sí y propagar toda obra que pretenda seducir a los espíritus con las delicias del espíritu.

Stéphane Mallarmé fue el primero (y el único hasta hoy, sin duda) que concibió y mantuvo, a lo largo de toda su vida, el propósito de hacer *lo que quería* en un dominio espiritual, en el que, según creencia universal e inmemorial, la acción voluntaria es prácticamente impotente, y los logros felices son obtenidos de los favores del azar o de no se sabe qué dioses inconstantes, a quienes ninguna súplica enternece, a quienes ninguna labor paciente, ningún sacrificio de tiempo y pensamiento conmueven. Estaba, y está, el misterio de la *inspiración*, que es como se denomina a la formación espontánea, en quienquiera que sea, de discursos o ideas que le parecen maravillas y de las que se siente *naturalmente* incapaz. Recibe, así, por tanto, una *asistencia*.

Parece que Mallarmé, ya desde los veinte años, sintió esa precaria condición del poeta como una humillación a la inteligencia. Por lo demás, él sólo tendía a lo más puro, lo que le indujo a no aceptar de la inspiración sino cuanto pudiera ofrecerle de más raro. Cuando se habla de *esterilidad* a propósito de él (y a propósito de algunos otros), se ignora que tal indigencia puede ser, sin más, el efecto de un exceso de escrúpulos y de rechazos. Hay que tratar toneladas de *blenda* para obtener una partícula de sustancia activa. Me atrevería a decir (y es una opinión estrictamente personal) que cuando Mallarmé lleva el problema de la voluntad en el arte a su grado más alto de generalidad, salta

Point, XXIX-XXX, febrero-abril 1944. *Vues* (1948), *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950).

del deseo de inspiración que suscita un momento de poema a un momento de iluminación que revela la esencia de la poesía misma.

A partir de 1865, no hay una sola línea suya que no haga pensar que quien la ha escrito ha vuelto a pensar, tal si lo reviviera él solo, la invención innumerable, el Lenguaje. A partir de entonces, se sitúa a una altura de perspectiva a la que nadie había pensado siquiera aproximarse, y hasta su último día permanece en íntima contemplación de una verdad de la que son muestras las prodigiosas aplicaciones que quiso transmitirnos.

Esta verdad revelada debía, pienso yo, instituir un conocimiento inaudito de la poesía que confiriese a esta producción del ser y a este arte del espíritu un valor completamente distinto del que le atribuía una tradición ingenua, bien acogida por la pereza mental generalizada. No se trataba ya de una diversión, aunque ésta fuera sublime. Sino, por encima de lo que se denomina Literatura, Metafísica o Religiones, se le había impuesto el nuevo deber de ejercer y exaltar la más espiritual de todas las funciones de la Palabra, la que no demuestra, ni describe, ni representa nada; la que, por tanto, no exige, ni siquiera soporta, ninguna confusión entre la realidad y el poder verbal de combinar, con alguna finalidad suprema, *las ideas que nacen de las palabras*.

En la poesía que se había compuesto hasta aquel momento percibía los fragmentos de una obra universal, magnífica pero oscuramente presentida, cuyo principio o cuyo conjunto no había podido ser imaginado por ninguno de los grandes hombres que le habían precedido. En esta obra que debía acometerse veía él la empresa esencial del género humano, y lo enunciaba coloquialmente cuando decía que *todo acabaría por ser expresado*, que *el mundo estaba hecho para desembocar en un bello libro*, que *si el mundo tiene algún misterio, se encierra en un Premier-Paris del Figaro*. Estos dichos, nada más que frases sueltas de alguna conversación, emanaban de la sustancia de un pensamiento que sólo dejaban entrever. Un pensamiento maravillosamente sencillo.

Me represento una meditación extremadamente rigurosa, ansiosa, vital en cierto modo, aunque incitada por ese objeto carente de significación para la vida: la poesía. Tal pasión intelectual, que tan hondamente atormenta a su sujeto, que le retira la facultad y el derecho al sueño, que le hace insensible a las exigencias más apremiantes de sus intereses, sólo pudo deberse a alguna suerte de Bien Soberano, que seguramente sintió en sí mismo, y que un poco más de constancia, de tensión, de viva esperanza podría concedérselo a cada instante.

Esta mística singular y devoradora debió concretarse en una concepción del Lenguaje —casi digo del Verbo—. Pueden invocarse, por otra parte, en apoyo de esta sublimación del lenguaje, todos los usos de la

palabra que no tienen nada que ver con la satisfacción de necesidades de orden práctico y cuyo único sentido estriba en la referencia a un universo exclusivamente espiritual, de la misma naturaleza profunda que el Universo poético, y, así, la oración, la invocación, el encantamiento crean los seres a los que se dirigen. El lenguaje se convierte, así, en un agente de «espiritualidad», es decir, de transmutaciones directas de deseos y emociones en presencias y posibilidades de alguna suerte «reales», sin que intervengan en ello medios de acción físicamente adecuados.

Pero ni la emoción ni la creación poéticas se apartan de las formas que las hacen nacer. La belleza es soberanía de la apariencia. Resulta de cierta manera de hacer que nos pertenece y que imponemos a una materia que encontramos en nuestro derredor. El artista que utiliza el lenguaje como material se contenta, por lo general, con desarrollar sus talentos de obra en obra, según la ocasión o el azar que le proporcionen tal o cual asunto o tema. A veces, un fragmento que le llega al espíritu, como en un juego, le hace caer en la tentación o en el desafío de buscar en él y alcanzar la perfección de acuerdo con sus recursos reflexivamente considerados. Pero nuestro Mallarmé, desde que estuvo en posesión de su certeza y de su principio poético, o sea, desde que su *Verdad* lo hubo *cambiado en sí mismo*, se entregó sin pausa, sin reserva, sin reconsideraciones ni vueltas atrás, a la empresa inaudita de aprehender en toda su generalidad la naturaleza de su arte, y, mediante una numeración cartesiana de las posibilidades del lenguaje, a distinguir en él todos los medios y clasificar todos los recursos. He comparado, ya hace tiempo, esta búsqueda con la que, partiendo de la aritmética y sus procedimientos particulares, ha llevado a la invención del álgebra.

Aparte de su empleo práctico, el lenguaje puede recibir distintos valores suntuarios a los que se denomina *filosofía*, o *poesía*, o reciben otras denominaciones. Se trata sólo de suscitar la necesidad de tales empleos. Esto es esencial, porque estos nuevos desarrollos, estas formaciones buscadas, pueden ser lo suficientemente desviadas como para provocar estupores, resistencias a la comprensión. Pero cuanto más creada haya sido la necesidad, cuanto más haya irritado, más energía encontrará el lector para resolver las dificultades del texto; y sentirá tras este proceso un justificado orgullo.

Esta mirada trascendente sobre los principios positivos de la poesía comprometió a Mallarmé en un trabajo de precisión que no podía tener fin. Le parecía que la sintaxis habitual explotaba sólo una parte de las combinaciones compatibles con sus reglas, aquellas cuya sencillez permiten que el lector haga correr su mirada por la línea, enterarse de qué se trata sin percibir el lenguaje en sí, del mismo modo que pasa de-

sapercibido el timbre de la voz que habla de negocios. Mallarmé buscó ordenamientos enteramente nuevos, con una audacia y un ingenio que hicieron exclamar de horror, a unos, de admiración, a otros. Demostró mediante logros sorprendentes que la poesía debe dar valores equivalentes a las significaciones, a las sonoridades, a las fisonomías mismas de las palabras, que enfrentadas o fundidas con arte, componen versos de una brillantez, de una plenitud, de una resonancia inauditas. Las rimas, las aliteraciones, por un lado; las figuras, los tropos, las metáforas, por otro, no son ya detalles y ornamentos del discurso que puedan suprimirse. Son propiedades sustanciales de la obra. El «fondo» no es ya *causa* de la forma, sino uno de sus efectos. Cada verso es una entidad, que tiene sus razones físicas de existencia. Es un descubrimiento una especie de «verdad» intrínseca, arrebatada al azar. Por lo que respecta al mundo, el conjunto de lo real no tiene otro pretexto para ser que el de ofrecer al poeta la posibilidad de jugar contra él una partida sublime, perdida por adelantado.

El trayecto de Verlaine

No puedo explicarme qué me impidió acercarme a conocer a Verlaine.

Vivía yo al lado del Luxembourg; me hubiera bastado dar unos pocos pasos para llegarme a la mesa de mármol a la que se sentaba entre once y doce del mediodía, al fondo de un café que terminaba, no me explico por qué, en una gruta roqueña. A través de la cristallera, desde la calle, se podía ver a Verlaine, que nunca estaba solo. Tenían los vasos, en el mármol, una onda verde, como captada del tapete de un billar, estanque de aquella ninfea.

Ni la fascinación por una gloria que a la sazón estaba en su apogeo, ni la curiosidad que me inspiraba el poeta, cuyas innumerables invenciones musicales, delicadezas y honduras habían sido preciosas para mí, ni siquiera el interés por una carrera espantosamente accidentada y por un alma tan fuerte y tan mísera a la vez, fueron capaces de vencer aquella oscura resistencia que había en mí, aquella especie de horror sacro.

Lo veía pasar casi todos los días, cuando, después de salir de su antro grotesco, se iba gesticulando hasta algún figón de la zona de la Politécnica. Aquel maldito, aquel bendito, cojitranco, daba palos al suelo con una garrota de vagabundo o de tullido. Lamentable, con los ojos llameantes y cubiertos por sus pestañas greñudas, asombraba a la calle con su majestad brutal y el estallido de sus exabruptos. Acompañado de sus amigos, apoyándose en el brazo de alguna mujer, batiendo el pavimento, hablaba a su pequeña escolta. Hacía bruscas paradas, furiosamente dedicadas a la plenitud de la invectiva. Luego la disputa vibraba. Verlaine y sus amigos se alejaban en un penoso golpeteo de galochas y cachava, desplegando una cólera magnífica que, en ocasiones, se tornaba, como por un milagro, en una risa tan fresca como la de un niño.

* * *

Publicado con el título «Autour de Verlaine» en *Gaulois*, 27 de enero de 1921. *Variété II* (1929), *Œuvres*, tomo G, *Variété* (1937).

Unos pocos minutos antes, había visto pasar, y rara vez dejé de verlo, a un transeúnte completamente distinto. Tenía éste la espalda encorvada y una barba breve, vestía una ropa discreta y seria, y lucía la insignia de la Legión de honor. Su mirada vacía estaba fija tras los temblores de los cristales de su binóculo. Andaba vagamente guiado por su pesada frente inclinada. El cuidado de sus pasos parecía abandonado a las potencias inferiores de su ser. El distraído dedo de aquel ilustrado paseante describía a lo largo de las paredes arcos inconscientes que huían a la inversa del sentido de su marcha, traicionando el estado profundo de un cerebro de geómetra. El cuerpo de su espíritu se trasladaba como podía en nuestro mundo, que no es más que uno entre los muchos posibles. El eterno trabajo interior, que lleva a los pensadores a su luz, a la gloria y, a veces, indiferentemente, a la muerte bajo las ruedas de algún carruaje, poseía a Henri Poincaré.

Movido regularmente, como Verlaine, por la ley de sentarse a la mesa, Poincaré le precedía por aquella misma acera, camino de su casa. Me parecía que anunciaba la aparición del poeta para unos diez minutos más tarde. Me divertían aquellas idas, en el meridiano, de astros tan dispares... Pensaba en la inmensidad de su intervalo espiritual. ¡Qué imagería tan distinta la de aquellas dos cabezas! ¡Qué efectos incomparables podía suscitar la visión de una misma calle en aquellos dos sistemas que se sucedían con tanta proximidad! Para pensar en ello tenía que escoger entre dos órdenes de cosas admirables que, excluyéndose en sus apariencias, se parecen por la pureza y la hondura de sus objetos...

Finalmente, no encontraba yo en aquellos dos transeúntes más semejanza que la de su parecida obediencia a los requerimientos secretos del mediodía.

* * *

Estaba aquel barrio bastante poblado de dioses y semidioses que se manifestaban a horas fijas, unos en sus cátedras, los otros ante los platillos de sus copas. Se ignoraban entre sí. No hablo de las diosas ni de las ninfas; estaban por todas partes. Hacia las dos, aparecía Leconte de Lisle por entre los árboles del parque. Iba, con aquella dignidad suya, de la Escuela de minas a la biblioteca del Senado, pasaba exactamente por el sitio en que ahora se alza su estatua...

Por entonces, Leconte de Lisle, vivo y digno de toda veneración, era ya, para muchos, una sombra vana. En cualquier caso, estaba fuera de toda consideración, lo que era injusto, aunque se conformara a las leyes naturales. Los muy jóvenes orgullosos buscaban nuevas poéticas,

que unos querían más complejas y otros absolutamente distintas de la suya. Tales tendencias innumerables apenas tenían en común lo esencial, la pasión poética en sí misma. Con la distancia, se los puede agrupar en dos clases muy vastas: la de los fieles a Verlaine y la de los discípulos de Mallarmé. La división es muy tosca; no tiene en cuenta los matices, las mezclas, las fluctuaciones y las reconsideraciones, es decir, olvida a los individuos.

Asumiendo un punto de vista filosófico y satisfecho, Leconte de Lisle hubiera podido considerar que, a fin de cuentas, aquella posteridad rebelde tenía por guías, si no por autores, a dos hijos pródigos del Parnaso. Mucho me temo que se haya limitado a maldecir con verbo amargo a sus hijos y a sus nietos.

* * *

La poesía es la ambición de un discurso que esté cargado de más sentido, y combinado más melódicamente, que los que tiene y pueda tener el lenguaje corriente. Nada más sencillo de imaginar que el deseo de incrementar indefinidamente esta carga de maravillas, que se superpone, o se sustituye, a la carga útil del lenguaje. Pero este incremento tiene unos límites que se alcanzan fácilmente; el equilibrio que hay que mantener en el lector entre el esfuerzo que se le exige y las fuerzas que se le sugieren amenaza con romperse enseguida. La oscuridad, por una parte; la inanidad, por otra; la excesiva vaguedad, el absurdo, la singularidad personal exagerada, todos esos peligros que rodean estrechamente a las obras del ingenio, amenazan especialmente a los poemas y los empujan a los abismos del olvido. Muy a menudo se hunden bajo la masa misma de bellezas que se ha querido poner en ellos, bajo el noble haz de las intenciones y del ornato. A veces, el futuro topará en medio de sus escombros con restos incomparables. Podrán recogerse los versos más bellos del mundo en esas ruinas, en las que hay algunos tan puros que hacen bueno que pereciera a su alrededor todo el edificio...

La poesía supone, pues, grandes riesgos, sin los cuales no podría existir. Esos grandes riesgos se hacen inmensos cuando el arte acaba de conocer una era deslumbrante de triunfos, una serie extraordinariamente feliz de logros y triunfos, que parecen haber agotado todas las oportunidades y haber empobrecido por adelantado a la generación que sigue inmediatamente a aquella tan favorecida. Es una gran desgracia nacer en medio de obras maestras recientes, tener que hacer desesperadamente algo completamente distinto.

Verlaine y Mallarmé, aparecidos en un momento así, después de tantos maestros —viviendo aún Victor Hugo y Baudelaire—, salidos de

ese grupo del Parnaso que constituye una especie de gran poeta con muchas cabezas, tuvieron que sucederles en el juego y sentarse en el mismo sitio de los jugadores más afortunados. Lo que les llevó, cada uno según su naturaleza, a renovar nuestra poesía anterior, al uno, a perfeccionarla, al otro.

Stéphane Mallarmé, genio esencialmente formal, elevándose poco a poco a la concepción abstracta de todas las combinaciones de figuras y artificios, ha llegado a ser el primer escritor que se ha atrevido a afrontar el problema literario en su entera universalidad. Diré nada más que ha concebido como álgebra lo que todos los demás no han pensado más que en la particularidad de la aritmética...

Verlaine es todo lo contrario. Nunca ha habido un contraste más verdadero. Su obra sólo pretende definir un mundo distinto más puro y más incorruptible que el nuestro, de alguna manera completo en sí mismo; es la suya, además, una obra que admite en la poesía toda la variedad del alma misma. Verlaine se propone a sí mismo tan íntimo como le es posible; está lleno de desigualdades que lo hacen infinitamente próximo al lector. Su verso libre y móvil entre los extremos del lenguaje, se atreve a descender desde el tono más delicadamente musical hasta la prosa, a veces la peor de las prosas, que toma prestada y desposa deliberadamente. Nada más decididamente distinto de Mallarmé, cuyo verso jamás deja la menor duda sobre su condición de verso; que siempre es, luminosamente, aquello que no puede ser prosa.

En cuanto a la ingenuidad de Verlaine y de su arte, no cabe duda alguna de que jamás ha existido. Su poesía está muy lejos de ser ingenua; es imposible, además, que un verdadero poeta sea ingenuo. Se olvida con mucha facilidad que, por necesidad de su estado, el poeta debe ser el último en contentarse con buenas palabras.

Agradecimiento a la Academia francesa

Señores,

Las primeras palabras que se les dirige a ustedes son siempre especialmente sinceras. No puedo dejar de señalar que, pese a ser este un discurso dictado por la costumbre, un agradecimiento ceremonial que podría limitarse a tener una apariencia dotada de mayor o menor gracia, genera en quien les habla el mismo sentimiento que expresa y un estado de sinceridad pura y perfecta. En este momento singular de una existencia, en el que durante un instante quien les habla se encuentra delante de su Compañía antes de confundirse en ella, todas nuestras modestas razones de ser, demasiado a menudo perezosas y escondidas, se hacen vivas y poderosas. Tenemos la sensación de ser más severos con nosotros mismos, más duros, de lo que ha sido la Academia. Nuestro peso nos parece ligero; nuestras obras, nada más que un pellizco de ceniza; y en el umbral de su audiencia, con el convencido sentimiento de cuánto se debe al favor de ustedes, se experimenta la sensación de que, aunque sea un dicho, es cierto que todo llega.

Sin demasiado merecimiento mío, han tenido a bien concederme un sitio entre ustedes, honorabilísimo sitio que tantos hombres de la mayor valía han deseado tanto, y entre los que no ha faltado quien, con todos los méritos del mundo, lo ha esperado toda su vida. No sería humano, Señores, que esta reflexión inevitable no produjera en mí cierta comparación de destinos. El pasado atrapa al presente, y me siento rodeado de una muchedumbre de sombras que no puedo soslayar en mi discurso. El único recurso de los muertos son los vivos. Para ellos, los únicos caminos del día son nuestros pensamientos. Es digno y justo que quienes tanto nos han enseñado, quienes parecen haberse borrado para nosotros habiéndonos han legado todas sus oportunidades, sean

Discurso pronunciado el 23 de junio de 1927, aparecido en *Temps y Débats* y publicado como separata por la Typographie Firmin-Didot. *Discours de réception à l'Académie Française*, París, Gallimard, 1927. *Œuvres*, tomo E, *Discours* (1935), *Variété IV* (1938).

piadosamente acogidos en nuestras memorias y beban un poco de vida en nuestras palabras. Es justo y natural que en este momento me vea yo demandado por mis recuerdos y que mi espíritu se sienta asistido por un cortejo misterioso de compañeros y maestros desaparecidos, de quienes recibí el aliento e iluminaciones que imperceptiblemente me han traído hasta ustedes. A muchos muertos les debo ser de tal modo que me hayan podido elegir ustedes; y debo casi todo a la amistad.

Entre tan queridos, admirables y numerosos ausentes, de cuya presencia tengo tanta certeza, no les extrañará a ustedes que distinga aquí la figura, tan llena de encanto como de gravedad, de su muy amado colega, M. René Boylesve, uno de los miembros de la Academia que me convencieron de que debía pensar en llegar a reunirme con ustedes y que, con evidente eficacia, se tomaron la molestia de predisponer sus voluntades y prepararme la llegada de este día en que estamos.

Con alguna frecuencia, mi conversación con Boylesve versaba sobre nuestros comienzos literarios. Reuníamos nuestras distintas reminiscencias de la época en que nos conocimos. Nuestros ideales habían sido bastante distintos, distintas nuestras admiraciones primitivas, distintos los grandes hombres que admiramos y los asuntos que nos colmaban de maravilla y amor, porque Boylesve siempre fue un sabio. Recordábamos amistosamente nuestras antiguas diferencias, como amistosamente las habíamos reconocido antaño. Y acabábamos por estar de acuerdo finalmente, como suele suceder siempre con las personas que van dejando atrás la juventud, en la añoranza de los días idos. Aunque no haya nada menos original, nada hubo nunca más razonable que lamentar lo que ya no se tiene. Con el tiempo de nuestra juventud, el tiempo de nuestro vigor, no ha sucedido, como hubiera sido de esperar, que haya ido desvaneciéndose insensiblemente, alterándose imperceptiblemente; ha perecido de muerte violenta; sólo puede discernirse a través de acontecimientos inmensos. El mundo en cuyo seno nos formamos para la vida y para el pensamiento es un mundo fulminado. Vivimos como podemos en el desorden de sus ruinas, ruinas que además no son definitivas, amenazan ruina y nos rodean de penosas y formidables circunstancias, entre las que el rostro empalidecido del pasado se nos aparece más suave y más delicioso de lo que aparecería si el curso indivisible de las cosas se hubiera limitado a arrebatarnos apaciblemente unas decenas de años.

Al salir de una crisis tan violenta, tras una conmoción tan grande y una tensión tan fuerte como la que han sufrido los espíritus, la literatura se ha hecho muy distinta de lo que fue. Hacia 1890, se podía encontrar en su derredor una disposición de ambiciones y pensamientos completamente distinta y mucho más sencilla. Este pueblo de escritores

que coloca y agita delante de cada época una buena cantidad de espejos divergentes no tiene ya las mismas costumbres ni está constituido como entonces. Había entonces una variedad de confesiones y sectas mucho más marcada de lo que pueda encontrarse hoy. El adolescente que hiciera sus primeros ensayos en las letras y que, en un primer momento, se encontrara perdido, deslumbrado por las obras y las ideas, tardaba poco en discernir los partidos y las doctrinas que articulaban aquel presente o se disputaban el futuro. En seguida podía con toda facilidad elegir la zona de sus preferencias en las gradas del anfiteatro intelectual que se alza desde la oscuridad hasta la gloria. Todas las facciones de la política literaria tenían entonces sus cuarteles generales y sus patios de armas. Había todavía dos orillas en el Sena, y en estos dos bordes enemigos los salones disertaban, resonaban los cafés; y en algunos talleres hervía espumosa la mezcla de las artes. Hubo un granero incluso que llegó a ser ilustre, el único granero del mundo capaz de tal fecundidad, pues alumbró una Academia excelente que se armoniza amablemente con su hermana mayor, y a cuyas glorias y talentos, de paso y en la confianza de que ello les complacerá, saludo calurosamente.

No veo yo que haya ahora tan claras categorías como se veían en el tiempo de nuestra ingenuidad. Voluntades y sistemas se oponían con mayor precisión. Toda la nación literaria se ordenaba en un pequeño número de tribus, según las leyes ingenuas de los contrastes que, creíase entonces, existían entre el arte y la naturaleza, lo verdadero y lo bello, el pensamiento y la vida, lo viejo y lo nuevo. Cada una de estas tribus tenía su jefe indiscutible, es decir, sólo discutido por alguno de la misma bandería.

El naturalismo triunfaba bajo Émile Zola. En torno a la noble figura de Leconte de Lisle rimaban con exactitud los poetas del Parnaso. Había también un grupo de filósofos o moralistas que ejercía una gran influencia, sonrientes los unos, pensativos los otros, haciendo de la ironía un método universal, o más bien severos, desvelados incluso, juzgaban, disecaban o ridiculizaban todo lo humano y lo divino.

No creo que me equivoque si afirmo que la ilustre Compañía no ha dejado de acoger en sus sillones a ninguno de aquellos autores ideólogos, críticos, teóricos, humanistas, nutridos de filología, historia y exégesis, que invocaban el patronato de Renan o de Taine.

Zola, Leconte de Lisle, Taine o Renan, pocos nombres bastaban entonces para reconocerse fácilmente en la batalla de las doctrinas y de las personas. Para ello los grandes hombres son muy útiles. Del mismo modo que se inscriben nombres ilustres en las esquinas de las calles y nos indican donde estamos, también se inscriben en las encrucijadas y confluencias múltiples de nuestra memoria intelectual. La gloria deja

de ser vana, sirve para algo, cuando se convierte en símbolo y convención útil en los entendimientos.

Pero a estas escuelas triunfantes, a estas constelaciones de escritores tan altas sobre el horizonte empezaban a flaquearles en su triunfo las fuerzas que habían gastado en conseguirlo. Sus virtudes y sus argumentos se agotaban, pues casi no hay otras virtudes que las que sirven para combatir; quien gana las pierde. En cuanto a nuestros argumentos, sólo son, en su mayoría, armas arrojadizas que no pueden usarse dos veces. El naturalismo y el Parnaso, que estaban en su período cimero, se convertían en pasiva presa de la inercia; les poseía sin saberlo la debilidad de los apogeos. Ningún joven al que tentaran las letras dudaba —pues habría sido como dudar de sí mismo— de que en las mentes más activas de su generación se estaban preparando las más extraordinarias novedades. La juventud profetiza con su mera existencia, siendo lo que será.

Se empezaba a oír en el ambiente intelectual el rumor de una diversidad de voces sorprendente, canciones nunca oídas anteriormente, el murmullo de una fronda cargada de misterio en la que los roces, los ecos, a veces las carcajadas llenas de presagios y de amenazas, inquietaban vagamente o ridiculizaban decididamente a las potencias del día, a las que poco a poco iban traspasando una sorda persuasión de su ruina. Las lagunas y los vicios de lo actual se nos hacen maravillosamente sensibles a la edad en que prácticamente no existimos todavía nosotros mismos. Aparecían y desaparecían innumerables publicaciones efímeras, folletos singulares, opúsculos en los que el ojo, el oído, el espíritu se encontraban con sorpresas extremas. Los grupos nacían, morían, renacían, se absorbían unos a otros o se dividían a cada instante, testimoniaban una vitalidad oceánica en las profundidades de la literatura inminente. No disimularé que el placer de romper con la costumbre, en ocasiones la intención de chocar, no estaban ausentes de todas las almas. Se asumía muy a gusto el papel de demonios literarios exclusivamente dedicados en sus tinieblas a atormentar el lenguaje común, a torturar los versos, a arrancarles sus bellas rimas o sus mayúsculas iniciales, a estirarlos hasta longitudes desmesuradas, a pervertir sus regulares hábitos, a embriagarlos con sonoridades inesperadas.

Por muy severamente que se hayan podido juzgar antaño aquellos atentados, aquellas extrañas sevicias, hay que tener en cuenta que respondían a una cierta necesidad. No inventan nada los hombres si no es obligados por las circunstancias. Las condenaciones no son sino recursos que responden a otros recursos. Emanan de jueces exteriores que no sienten lo que sentimos nosotros. La severidad es necesariamente superficial.

¿Cómo no íbamos haber estado habitados por el espíritu de nuestro tiempo, el espíritu de un tiempo tan fértil en descubrimientos, tan audaz en sus empresas, un tiempo en el que se ha visto a la ciencia pasar a la acción, a la actitud contemplativa o descriptiva ceder ante la voluntad de poder, ante la creación de inmensos medios? La época sorprende a cada instante los hábitos de los hombres, cambia sus costumbres en algunos años, transforma su sensibilidad. Exige, obtiene de nosotros una perpetua adaptación a realidades nuevas que se imponen y actúan, con esa celeridad y energía que ustedes conocen tan bien, en todos los ritmos de nuestra vida, en sus relaciones exteriores con el tiempo y el espacio, tanto en nuestros gustos como en nuestros designios. Lo que un día sucede en un rincón de un laboratorio resuena casi inmediatamente y actúa en toda la economía humana.

En esta trabada pugna de novedades no hay tradición que pueda subsistir si no es mediante algún artificio. Un tiempo que lo interroga todo, que vive de ensayarlo todo, de considerarlo todo como perfectible y, por ende, provisional, que no puede concebir nada si no es a título de ensayo y con un valor de transición, no podría ser un tiempo de sosiego para las letras y para las artes. El afán de perfeccionamientos excluye la búsqueda de la perfección. Mejorar se opone a llegar a la perfección. Por otra parte, muy poca cosa es cambiar la fisonomía de una página escrita cuando la fisonomía de la tierra y de las ciudades experimenta tan extraordinarias y profundas alteraciones.

El romanticismo había ya removido mucho el mundo intelectual; pero los insurgentes románticos se emparejaban con los movimientos de violencia política del siglo diecinueve; en sus maneras y en su lenguaje había algo del ardor y del furor dramático de nuestras revoluciones. Se reivindicaba, entonces, una libertad total para las formas del arte y de sus expresiones.

Los jóvenes que yo conocí, sin embargo, al menos los que tenían en el alma la tensión de aventurarse y de ahondar, sentían más bien el ardor experimental, la voluntad de innovaciones reflexivas, de combinaciones y soluciones audaces que han hecho a nuestra ciencia y a nuestra técnica tan grandes, tan asombrosas que las creaciones de la imaginación empalidecen a su lado, y, envidiosas de los prodigios positivos, cada vez se inspiran más en ellas.

Había que intentar experimentos más audaces, había que someter cuanto quedaba de tradicional o de convencional en las artes a pruebas despiadadas. Se creó entre nosotros la inquietud de restablecer las leyes naturales de la música poética, de aislar a la poesía misma de todos los elementos extraños a su esencia, de hacernos una idea más exacta de los medios y de las posibilidades del arte mediante un estudio y una medi-

ración nuevas del vocabulario, de la sintaxis, de la prosodia y de las figuras. Elaborando tal análisis los unos, confiando los otros en su sensibilidad, cuyas expresiones desarrollaban hasta el infinito, componían juntos el movimiento literario más atormentado por la filosofía, más curioso de la ciencia, más razonador, y, sin embargo, más poseído por la pasión mística del conocimiento y de la belleza que la historia de nuestras letras haya registrado. Era inevitable que de búsquedas tan especiales y generalmente tan temerarias surgieran, a menudo, obras difíciles o desconcertantes.

Se produjo entonces el fenómeno, muy digno de mención, de una profunda división en el pueblo cultivado. Se abrió un abismo entre los amantes de una belleza que no ofrezca resistencia y los amantes de aquella otra que exige ser conquistada, entre quienes tenían a la literatura por un arte de complacencia inmediata y aquellos que antes que nada y a cualquier precio buscaban una expresión exquisita y extrema de su alma y del mundo. Pero era un abismo atravesado en los dos sentidos de bromas y de risas, es decir, de signos que todos entienden. Se censuraba, se ridiculizaba a los adeptos. Se alzaban voces contra la idea de una poesía esencialmente reservada. Se trataba a los iniciados de iniciados, y ellos no rechazaban en absoluto tal epíteto.

Unos habían olvidado, y los otros podían responder que en el origen de todos los fermentos humanos, en el nacimiento de todas las escuelas, incluso de las más grandes religiones, siempre ha habido camarillas, grupos imperceptibles y cerrados, impenetrables; blanco de burlas, pero orgullosos de ser tales y avaros de sus claridades separadas. En el seno de esas secretas sociedades germina y se concentra la vida de las muy jóvenes ideas y pasa el tiempo de su primera fragilidad. La amistad, la simpatía, la comunidad de sentimientos, la comunicación inmediata de esperanzas y descubrimientos, la resonancia de sentimientos análogos que se refuerzan, hasta la admiración mutua, en el reconocimiento recíproco, son condiciones preciosas, quizá esenciales, de renovación intelectual. Estas pequeñas iglesias en donde se inflaman los espíritus, estos ámbitos en donde sube el tono, en donde se exageran los valores, son verdaderos laboratorios para las letras. No hay la menor duda, Señores, de que el público, en su conjunto, tiene derecho a productos regulares y reconocidos de la industria literaria, pero el avance de la industria exige multitud de ensayos, hipótesis audaces, incluso imprudencias; y sólo en los laboratorios se puede llegar a las altísimas temperaturas, se pueden conseguir las rarísimas reacciones, los grados de entusiasmo sin los cuales tanto las ciencias como las artes no tendrían más que un futuro demasiado previsible.

Tales eran nuestros cenáculos hará unos cuarenta años. El joven de entonces, seducido por los encantos de los poetas puros y malditos, vacilando en el umbral de aquella literatura inquietante, cuyos peligros y locuras le mostraba y denunciaba todo el mundo, presentía en el aire de su tiempo aquella emoción, aquella íntima disposición que se experimenta en la sala de conciertos, en el momento en que la orquesta ensaya todavía, y cada instrumento busca por su cuenta y hace sonar su nota. Reina entonces un desorden musical deliciosamente desgarrador, un caos de esperanzas, un estado primitivo que sólo puede ser efímero; pero esta viva confusión contiene algo más universal, quizá más filosófico que cualquier posible sinfonía, pues las contiene a todas en su mezcolanza, las sugiere todas. Es una presencia simultánea de todos los futuros. Profetiza.

Embriagado, conmovido con todas esas promesas, el poeta naciente se amoldaba a las rarezas de su tiempo, se dejaba llevar inmóvil, como Parsifal, por una sucesión de encantamientos hasta el interior del templo ilimitado del simbolismo.

* * *

Pero esos dioses sabios y fieles que se cuidan de que nuestras letras no sean nunca total y bruscamente alteradas, ni que se adormezcan durante mucho tiempo en el aburrimiento de la perfección, habían formado ya, y hecho aparecer con honor en la carrera, precisamente al que hacía falta para revitalizar, en medio de la confusión de los lenguajes, algunas de las gracias de los autores más puros de antaño. Aquellas virtudes aunque abandonadas no eran por ello incorruptibles. Pudo verse afortunadamente, y no demasiado sorprendentemente, cómo alguien las traía de nuevo a la luz del día; alguien que se colocó en seguida y sin esfuerzo en la primera fila de los escritores de su época; alguien, Señores, que no ignorando del todo ni las gracias ni los méritos y, aun menos, las debilidades, los excesos y los defectos de las empresas del momento, se distinguía por una especie de prudencia, por una rara moderación, temeraria cabría decir para aquel tiempo, por una muy hábil adecuación de los medios dedicados al arte. Casi imperceptiblemente cobró la figura y la importancia de un clásico, en medio de tantos inventores y provocadores de bellezas audaces cuya negación más elegante estuvo por él representada.

El público le agradeció infinitamente a mi ilustre predecesor el haber sido un oasis. Su obra sorprendió suave y agradablemente por el refrescante contraste que suponían sus maneras tan mesuradas con los estilos fulgurantes o demasiado complejos que se elaboraban por todas

partes. Pareció que la facilidad, la claridad, la sencillez volvían a la tierra. Son estas, diosas que complacen a la mayoría. Inmediatamente gustó un lenguaje que se podía paladear sin tener que pensar demasiado, que seducía por su apariencia tan natural, cuya limpidez, no hay duda, dejaba transparecer a veces alguna segunda intención, pero que no era misterioso. Todo lo contrario, siempre era perfectamente legible, si no siempre tranquilizador. Había en sus libros un arte consumado del afloramiento de las ideas y de los problemas más graves. Nada detenía en ellas la carrera del ojo, si no era la maravilla misma de no encontrar la menor resistencia.

¿Hay algo máspreciado que la ilusión deliciosa de la claridad, una claridad que nos da la sensación de enriquecernos sin trabajo, de disfrutar el placer sin esfuerzo, de comprender sin prestar atención, de gozar del espectáculo sin pagar?

¡Dichosos los escritores que nos liberan del peso del pensamiento y que tejen con mano ligera un luminoso disfraz de la complejidad de las cosas! ¡Ay! Algunos, Señores, cuya existencia hay que lamentar, se han orientado en una vía distinta. Han situado el trabajo del ingenio en el camino de sus gustos. Nos proponen enigmas. Son seres inhumanos.

Su ilustre colega, Señores, mejor conocedor de los hombres, no tenía esa exagerada confianza en las virtudes del lector, en su celo y en su paciencia. El primer rasgo de su cortesía consistía en no separar jamás las ideas que osaba proponer de la sonrisa que las separaba del mundo. Naturalmente esta elegancia no menoscabó en nada su gloria. Ustedes saben qué prodigiosa altura alcanzó en pocos años. Se vio en seguida cómo esta gloria, tan suavemente insinuada, se igualaba con la de los más célebres; causaba admiración como este ingenio sagaz se había alzado tan fácilmente hasta la estatura de los colosos de las letras europeas de su tiempo. Había sabido vincular y oponer a las obras densas y a veces brutales de aquellos hombres tan poderosos, los Tolstói, los Zola, los Ibsen, sus obras ligeras que no pretendían otra cosa que sacar tímidamente a la luz lo que los otros empuñaban y blandían con todas sus fuerzas: el orden social y el edificio de nuestras costumbres.

No alardearé, Señores, pintándoles alegremente a un hombre de tanta importancia, al que apenas entreví una vez, cuando su recuerdo está vivo en la mayoría de ustedes.

Quien más posibilidades tiene de errar sobre su persona, de tener incluso una mala inteligencia de su obra, soy yo. Por lo demás, ustedes se harán cargo de hasta qué punto puede impresionarme una sustitución de talentos tan desigual como ésta y hasta qué punto me parece atrevido intentar este retrato. Cuando se me hizo evidente el deber de componer este discurso laudatorio, no dejé de considerarlo una tarea

temible. «*¡Qué tema tan bonito!*» me decían. Y yo pensaba que hay escollos preciosos.

Señores, aunque un elogio, por su propia naturaleza, no esté hecho más que con la flor de una vida, y aunque la verdad sobre la que opera sólo deba aparecer debidamente contenida, discretamente sometida, en el trabajo de preparación de tal elogio se acaba por introducir, siempre y necesariamente, un sentimiento bastante poderoso, casi solemne, de justicia.

Al meditar lo que diremos aquí sobre aquel cuyo sillón heredaremos, no podemos por menos que sentirnos bastante atormentados en nuestra conciencia por ese juicio particular sobre el muerto, que hemos de meditar con nosotros mismos antes de extraer de él, y darles forma, sus más bellas conclusiones y sus motivaciones más admirables. Disponemos seguramente de la luz que ilumina a nuestro modelo, pero a él mismo, ¿cómo aprehenderlo? ¿Cómo hacerse una idea exacta de él? ¿Y con qué fundamento construiré yo una opinión equitativa de una persona que yo no he conocido en absoluto?

Es cierto que no nos faltan informes, opiniones, testimonios. Pero todo el mundo habla a la vez. Nada más haber expirado el gran hombre, la idea que daba de sí mismo, exactamente igual que su carne, se altera bruscamente. Las fuerzas de la presencia viva faltan en seguida. La muerte deja al muerto sin defensa contra lo que pareció ser. Los miedos reverenciales se desvanecen. Las lenguas se sueltan. Los recuerdos (y aciertan ustedes cuando piensan que no son siempre los recuerdos más dignos) brotan de las memorias maliciosas; hormiguean, devoran todo cuanto alcanzan del valor o de los méritos o del carácter del ausente. Se incurre en una especie de abuso de la verdad, que en cuanto se parcela se convierte en el mayor de los equívocos. Cada fragmento de verdad insemína el espíritu y lo incita a generar un personaje falso. No cabiendo ni entera ni intacta en la cabeza de los hombres, la verdad nunca es tan pura ni está tan libre de rencores o del espíritu festivo de quienes dicen poseerla como para que no esté siempre teñida de una piadosa infidelidad o de una calumniosa fidelidad.

No es raro que los difuntos ilustres pasen a manos de una nube de amigos peligrosos y de demonios anecdóticos que nos muestren cuanto de percedero hayan hecho. Y, así, a los desventurados grandes hombres la gloria les hace dos veces mortales: la primera como a todos los hombres; la segunda, en tanto que grandes. Se diría que lo que más les importa a algunos es que un hombre haya sido menos de lo que se pensaba. Consideremos nosotros, por el contrario, que lo que únicamente a todos nos importa es que aumente el sentimiento de la dignidad de los ingenios y de las letras. ¿Acaso no sabemos que los hombres son

hombres y que si fueran rigurosamente puestos al desnudo, nadie se atrevería a mirar a nadie, y que, dada la evidente equivalencia de las flaquezas, todo el mundo se resignaría tristemente y en silencio a las suyas?

Dejemos, pues, Señores, que se apacigüe poco a poco la inevitable agitación que durante algún tiempo bulle en torno a las tumbas, y discernamos todo el oro que subsiste y brilla en las cenizas.

Merced a las diversas perfecciones de sus obras, a la variedad y a la asombrosa extensión de su cultura, a la suprema libertad de su ingenio, su colega, desde una modesta condición, alcanzó la más brillante situación, y, desde el alba grisácea que alumbró sus primeros tiempos, sus trabajos, sus talentos, su destino le llevaron finalmente a un crepúsculo magnífico.

Cuando pensaba en esta existencia tan venturosa en su progreso, en esta carrera recorrida con tanta seguridad, a paso tranquilo y como entretenida por todo lo que encontraba en su camino, me sorprendí comparando involuntariamente esta vida tan lograda con algunas de aquellas vidas dichosas que fueron posibles siglos atrás, cuando casi todos los hombres dedicados al pensamiento, incluidos los hombres de ingenio, eran hombres de Iglesia; podían verse, entonces, ascensos prodigiosos a partir de los más humildes orígenes por la sola virtud de una inteligencia prudente y sabia. Humanistas consumados, metafísicos levemente velados de teología, grandes amantes de Platón, de Lucrecio o de Virgilio, personajes semiliterarios, semivoluptuosos, devotamente artistas, filosóficamente sacerdotales, llegaban finalmente a la púrpura, rodeados de los más hermosos restos de la antigüedad pagana; figuras singulares y seductoras de una época desaparecida, en la que la Iglesia podía permitirse tener tales prelados dotados de una delicadeza extrema y también de una increíble libertad de pensamiento.

No ofrece nuestro tiempo tales facilidades para desarrollar a placer los dones más delicados del espíritu a la sombra de una inmensa institución y a cubierto de las miserias del siglo. No hay ya prebendas, ya no hay abadías. No hay ya holganza en la dignidad. A nuestra sociedad, materializada y sometida a la exactitud, le caracteriza, por el contrario, su incapacidad para atribuir a los hombres de ingenio un lugar delimitado y aceptable en su gigantesca y grosera economía.

La situación era, quizá, más difícil todavía en la época en que su colega daba sus primeros pasos en la vida. El siglo se mostraba tan incapaz de renunciar a la multiplicación de los hombres de letras como de asignarles medios de subsistencia. ¡Cuántos desengaños! ¡Cuántos desconsuelos! ¡Cuántas vidas frustradas! Llamadas a un tiempo a la más alta cultura y arrojadas en el mismo lance a la miseria o a las más bajas

tareas. Llegó a suceder que los diplomas se convirtieran en garantías de infortunio y recomendaciones para la miseria. Jules Vallès y Alphonse Daudet nos han dejado libros verdaderos y terribles sobre estas miserias cultivadas. Muchos jóvenes eran orientados a saberes que prácticamente nadie necesitaba. Se elevaba a jóvenes humildes a conocimientos de puro lujo. Se les hacía entender, con verdadero rigor, que los elementos más conscientes de una sociedad son también aquellos de los que se puede prescindir con mayor facilidad. Tal es lo que el futuro autor de *Jean Servien* pudo ver alrededor y legítimamente temer para sí al salir de la adolescencia. Pudo muy bien temer el destino de un Vingtras o de un Petit Chose*. Pero él estaba muy diversamente dotado, poseía una ingente riqueza de conocimientos generales, y, por otra parte, merced a una especie de instinto, tenía una extensa información de las cosas de la vida como para no dejarse llevar, como por distracción, hacia lo que llegaría a ser un día. Su filosofía, que era su naturaleza misma, lo preservaba, además, tanto de las resoluciones muy definidas como de las renunciaciones prematuras. No compromete su futuro. No se encadena a una profesión definitiva, ni a una escuela; y si alguna vez se deja implicar, será siempre con los lazos más amables.

Poseía una ligereza y una diversidad esenciales. Era espiritual y sensual, distanciado y apasionado, estaba dotado de una gran y ardiente curiosidad entreverada de aborrecimientos profundos, manifestaba una cierta complacencia en la pereza, pero una pereza soñadora, pereza de inmensas lecturas difícil de distinguir del estudio, pereza más bien aparente, semejante al reposo del licor muy rico de sustancia, que, en el sosiego se convierte en madre de cristales de formas perfectas. Tantos conocimientos acumulados, tantas ideas adquiridas no dejaron de perjudicarlo en ocasiones. Era motivo de asombro y de escándalo fácil para personas más simples. Su inteligencia era capaz de sostener multitud de doctrinas contradictorias entre sí. Sólo se fijaba en las cosas que le parecían bellas o deliciosas, y sólo guardaba para sí certidumbres de artista. Sus costumbres, sus pensamientos, sus opiniones, las ideas políticas, por último, que tuvo, se combinaban en una armonía bastante compleja que no ha dejado de maravillar o de molestar a algunos. Pero ¿qué ingenio es un ingenio en el que los pensamientos no se oponen a los pensamientos, un ingenio que no ponga la posibilidad de pensar

* *Jacques Vingtras* es el protagonista de la trilogía del mismo título (*L'Enfant*, *Le Bachelier*, y *L'Insurgé*) de Jules Vallès, en la que el autor evoca su juventud luchadora. *Le Petit Chose* es una novela de Alphonse Daudet, en la que narra sus propias dificultades tras la ruina de su familia y cómo tuvo que hacerse «*maître d'études*» (vigilante en las escuelas). [N. del T.]

por encima de cualquier pensamiento singular? ¿Merecerá el nombre de ingenio uno que no se desbarate, que no huya de sus juicios apenas formulados, que no altere sus líneas? Quien vale algo en el terreno de la comprensión, vale por un tesoro de sentimientos contradictorios, o que nos parecen contradictorios. Expresamos tan burdamente lo que de otros humanos nos representamos que, en cuanto nos parecen distintos de nosotros mismos y más libres, las mismas palabras con que tratamos de describirlos se desaparejan y atribuimos a seres vivos la monstruosa naturaleza que nuestras débiles expresiones acaban de construirnos.

Admiremos, por el contrario, esta gran capacidad de contrastes. Conviene prestar una curiosa atención a cómo este natural ocioso, este lector infinito, produjo una obra considerable; cómo este temperamento, más bien voluptuoso, se constriñó al tedio de un trabajo constante; cómo este ser vacilante, que avanzaba como a tientas por la vida, progresó desde su modestia inicial hasta elevarse a la cima mediante pasos indecisos; cómo este ser balbuciente llegó a declarar, incluso violentamente, las cosas más audaces; cómo este hombre de ingenio, y de un ingenio tan matizado, consintió en quedar simplificado por la gloria y teñido ante la opinión con unos colores bastante planos; cómo este moderado, sereno por excelencia, tomó partido con tan intenso y asombroso vigor en las disensiones de su tiempo; cómo este diletante tan delicado adoptó los modos de amigo del pueblo, siéndolo, además, de corazón y con absoluta sinceridad.

Conozco las habladurías. Ha corrido el insistente rumor —incluso se ha dicho paladinamente— de que muchas de sus virtudes activas, decididamente ausentes al parecer en su natural fácil y negligente, se debieron a una voluntad tierna y constante, a una presencia imperiosamente dedicada a su gloria, que cuidó durante mucho tiempo de su trabajo, que, según se dice, alentaba y protegía su ingenio, le prohibía que se disipara en las diversiones mundanas y consiguió que sacase de sí mismo todos los tesoros que a él no le hubiera importado ignorar que poseyera o que hubiera descuidado día a día, para limitarse deliciosamente a gozar de las bellezas que se encuentran ya terminadas en las bibliotecas y en los museos. Y aunque la especie fuera verdad, aunque pudiera demostrarse que buena parte de su obra no habría pasado de ser una posibilidad de no haber sido por la suave firmeza de esta disciplina afectuosa, sólo la malignidad sacaría provecho de tal comprobación.

Suscitar semejante instinto de su defensa, tan enérgico interés, tan sostenido celo por la obra que podría ser y respecto de la cual se experimenta el sentimiento profundo de que hay que demandar su existencia es sólo privilegio de los talentos muy valiosos. ¿O acaso no es un privi-

legio atraerse una entrega tan absoluta y tan fiel que como suprema recompensa no esperara otra cosa que la satisfacción de haberse sometido a un muy hermoso destino?

Por ello mismo, Señores, lo que debemos considerar es la obra realizada.

Tal obra existe y subsiste. Tan claros son sus méritos como ella misma. Todo el mundo conoce, todo el mundo aprecia las perfecciones de un arte perfecto hasta la sencillez exquisita.

Constituye esto una circunstancia singular de la fortuna de esta obra, que ha obtenido esa gloria tan extendida que ustedes tan bien conocen; una gloria, casi popular y debida, además, a la eminente seducción de una forma muy pura. Y es este un fenómeno sin igual en las letras modernas; hoy hay que contar con que sólo serán acogidos por el gran público aquellos libros en los que el fondo devora la forma, aquellos libros cuyo efecto es independiente de cualquier delicadeza de los medios.

Pero esta forma prodigiosa se explica sin duda por las virtudes de nuestra lengua, cabalmente poseída, y escrita con ligereza, por tan experto autor. Ha demostrado que todavía es posible en nuestra lengua hacer sentir todo el valor de una larga cultura y combinar los legados de una secuela ininterrumpida de escritores admirables. Nuestros grandes escritores, Señores, no son, como en otros países, grandes figuras aisladas; hay en Francia un especial ambiente para las letras que no hay en otros sitios, y que fue absolutamente favorable a su colega.

Él mismo no hubiera podido existir, casi ni haberse imaginado, en un país que no fuera Francia, de donde tomó el nombre*. Con ese nombre difícil de llevar, y que para atreverse a adoptarlo se requería haber abrigado infinidad de esperanzas, conquistó el favor del universo. Le presentó a ese universo ciertamente una Francia revestida de unas cualidades ilusivas, tales que al universo no le costara admitir que satisficieran a la propia Francia; unas cualidades que le gustan, que no le estorban ni le inquietan. Al mundo no le molesta en absoluto que nos limitemos a desempeñar una función de pura fascinación. Nos aceptaría como ornato de la tierra. Admite generosamente que, en un tiempo carente de gracia, nosotros representemos un culto especial por las cosas exquisitas, que tengamos los modos de un pueblo de artistas y diletantes satisfechos con nuestra suerte, con nuestro cielo, con nuestro país lleno de bellezas, como si nuestra historia más reciente, toda la sangre derramada, todas las marcas de la más intensa de las energías y de una

* Permítaseme anotar que, tratándose de Anatole France (seudónimo de Anatole François Thibault), la homonimia en la traducción no es posible. [N. del T.]

voluntad inquebrantable y victoriosa, la aceptación general del sacrificio o los inmensos recursos improvisados en mitad del temporal no dieran a esta nación el derecho a hablar a las potencias más aventajadas con el más noble, el más claro e incluso el más razonable de los tonos.

Pero es bastante diferente la imagen, verdadera y engañosa, de la Francia que su ilustre homónimo ha pintado elegantemente, esa dulce, distraída y delicada Francia, casi un poco cansada y aparentemente desilusionada. Su espíritu era emanación muy compleja de esa Francia encantadora. Habían hecho falta muchas tradiciones adquiridas y disipadas, muchas revoluciones políticas o morales, una adquisición acumulada de experiencias contradictorias para formar una cabeza tan abarcadora y tan inasible. Un ser de tal libertad implica una civilización antigua y casi desfalleciente que lo haya producido en el extremo de su edad, que le haya dado a coger todas las cosas más bellas que han hecho y conservado los hombres. Había respirado él largamente en los libros las esencias de la vida pasada, que en ellos se mezclan con aroma de muerte, y su sustancia se había impregnado poco a poco de lo mejor de todo lo más excelente que habían destilado ya los siglos. Se le ve en el jardín de las raíces francesas atrayendo a sí a la más fragante y más rara, a veces a la más candorosa, de las flores; componiendo sus ramilletes y recortando sus setos; gran aficionado a la jardinería, el arte de la poda y del injerto no tuvo ningún secreto para él. Así, nutrido con miel, visitando con ligereza los vastos tesoros de la historia y de la arqueología, como lo hacía con los de la literatura, sin odiar por ello las dulzuras, las facilidades, las libertades de su tiempo, recibiendo los favores del público y de las mujeres, disponiendo a su gusto de las diversiones de la sociedad, y, aun gozando de tantas gracias, a pesar de tantas delicias, sin dejar de ver las contradicciones, de darse cuenta de los aspectos ridículos, componía desembarazadamente sus obras por las que circulaba, por debajo de las bellezas de una gracia perpetua, un juicio bastante sinietro, y él vivía en su condición superior.

Mi ilustre predecesor no era ningún ingenuo. No había albergado la menor esperanza de que la humanidad fuera a ser en el futuro muy diferente de lo que parece que haya sido hasta hoy; ni que el fervor de los seres y la búsqueda del absoluto fueran a dar lugar a maravillas inéditas. No había en él ninguna fe invencible en la aventura del espíritu; pero había leído tanto y había leído tan bien que había llegado a hacerse como independiente del presente y del futuro merced a ese conocimiento general e íntimo de cuanto hay de legible, e incluso de ilegible, en el pasado.

Nació en los libros, se crió en los libros, siempre estuvo ávido de libros. Lo sabía todo sobre los libros, papel, tipografía, formatos, encua-

deración, cuanto se sabe del impresor, del escritor, de las ediciones, de sus fuentes, de su destino. La vida le hace sucesivamente librero, bibliotecario, crítico, autor; es un hombre de libros.

Verdaderamente, Señores, me cuesta imaginar que un alma sea capaz de conservar el valor ante el solo pensamiento de las inmensas reservas de escritura que se acumulan en el mundo. ¿Hay algo más vertiginoso, más desconcertante para el espíritu que la contemplación de las paredes acorazadas y doradas de una vasta biblioteca; hay algo más penoso de considerar que esos bancos de volúmenes, esos parapetos de obras del ingenio que se forman en los muelles del río, esos millones de tomos, de folletos varados en las riberas del Sena, como restos intelectuales arrojados por el flujo de tiempo que se los quita de encima y se purifica de nuestro pensamiento? El corazón flaquea ante el número de obras, ¡qué digo! incluso ante el número de obras maestras... La idea de escribir se parece a la idea de añadir al infinito, y el sabor de la ceniza se viene a los labios.

En este valle de Josafat, en esta multitud confrontada, el más raro de los genios encuentra a sus pares, se confunde con la muchedumbre de sus émulos, de sus precursores, de sus discípulos. Cualquier novedad se diluye en novedades. Cualquier ilusión de ser original se disipa. El alma se entristece y, con un dolor muy especial teñido de una piedad honda e irónica, imagina a esos millones de seres armados de una pluma, esos innumerables agentes del espíritu, que se sintieron, cada uno de ellos, en un momento de sus existencias, creadores independientes, causa primera, poseedores de una certeza, fuente única e incomparable; pues bien, helos aquí, ahora, envilecidos por el número, perdidos en el pueblo siempre en aumento de sus semejantes, ellos que habían vivido tan laboriosamente y consumido sus mejores días sólo para distinguirse eternamente. Todo lo iguala esa presencia aplastante; todo se destruye en una coexistencia insoportable. No hay una sola tesis que no encuentre en ella su antítesis, una sola afirmación que no sea refutada, una sola singularidad que no sea multiplicada, una sola invención que no sea borrada por otra y devorada por una posterior, de tal suerte, en fin, que todo parece pasar como si, debiendo producirse necesariamente todas las combinaciones de nuestras sílabas, el acto final de estas miríadas de seres libres y autónomos equivaliera a la operación de una máquina.

Su docto y sutil colega, Señores, no sintió ese malestar del número ingente. Tenía una cabeza mucho más sólida. Nunca se vio obligado a limitar sus lecturas para salvarse de la desazón y de ese vértigo estadístico. Lejos de sentirse oprimido por semejante riqueza, esa misma abundancia le incitaba, sacaba de ella enseñanzas y consecuencias excelentes para dirigir el curso de su arte y para nutrirlo.

No se ha dejado de criticarle con bastante dureza e ingenuidad por haber estado tan informado y por no haber ignorado todo lo que sabía. ¿Qué quieren que hiciera? ¿Qué hacía que no se hubiera estado haciendo siempre? Nada hay más nuevo que esa especie de obligación de ser absolutamente nuevos que se impone a los escritores. Hoy día hace falta una humildad muy grande, y muy valiente, para atreverse a buscar inspiración en otros. Lo que más a menudo se ve, por el contrario, es una tensión, una voluntad demasiado visible de prioridad, y, en suma, una especie de afectación de una virginidad que no siempre es deliciosa. Ni Virgilio, ni Racine, ni Shakespeare, ni Pascal renunciaron a dejarnos ver qué habían leído. Pero prescindiendo de la opinión reciente, y examinándolo desde más cerca, no es difícil aclarar este pequeño problema, que no es en absoluto un problema de estética, sino, en todo caso, y en la medida en que es una cuestión de vanidad, un problema de ética. Si se ha vilipendiado tanto el antiguo y muy respetable hábito de combinar lo mío con lo tuyo ha sido por la confusión de estos dos planteamientos.

Un libro es un instrumento para el placer, al menos pretende serlo. Su finalidad es el placer. Ese placer del lector es absolutamente independiente de las penalidades que hayamos pasado para hacerle un libro. Si se me ofreciera un plato exquisito, no me preocuparía yo, cuando estuviera gozando de la delicada vianda, de que hubiera sido o no inventora de su receta la misma persona que lo hubiera preparado. ¿En qué me afecta el primer inventor? No es el trabajo que se tomó lo que a mí me concierne. Yo no me alimento con su nombre, ni nada gozo con su orgullo. Agoto un instante perfecto. Para pensar de otro modo hay que colocarse nada menos que en la perspectiva de los dioses, pues se trata de juzgar el mérito. Pero nosotros, simples humanos, afortunadamente sólo tenemos un conocimiento absolutamente imperfecto de los méritos. La noción de mérito exige una metafísica muy atrevida: induce a conjeturar en cierta manera poder ser la causa primera que suponemos nosotros y concedemos a quienquiera que sea.

Por otra parte, en estas materias difíciles y sublimes hacemos razonamientos tan ligeros que asignamos con notable inconsecuencia la dignidad más alta a los autores que consideramos inspirados. Los creamos meros instrumentos de un cierto aliento extraño a ellos mismos y casi a la naturaleza misma; hacemos de ellos cañas parlantes, y, por ello, les concedemos la suma de todos los honores al mérito y las inmensas ventajas de la irresponsabilidad.

Yo, por el contrario, Señores, y a pesar de la superstición en boga, reconozco un especial timbre de gloria en quien escoge, en quien no finge ignorar las bellezas adquiridas, o en quien toma, de su venturoso

conocimiento de los tesoros que el tiempo ha formado, los recursos de su perfección. El misterio de escoger no es un misterio menor que el de inventar, admitiendo que sean misterios claramente distintos. Además no sabemos absolutamente nada del fondo ni del uno ni del otro.

Ese jardinero del Jardín de Epicuro, que a su prodigiosa acumulación de lecturas unía ese gran don de escoger, no podía dejar de hacer notar, en cualquier pasaje de sus creaciones, una conciencia muy vigilante de todos los prodigios del discurso y una presencia viva de los más hermosos y de los más puros modelos de nuestro arte. Su asombrosa memoria estaba enteramente adornada con ellos. Lo más musical, lo más ligero, lo más límpido de nuestra lengua formaba parte de su intimidad. Y no estaba menos impregnado de lo más vivo, lo más ofensivo que pueda hallarse en nuestros monumentos literarios, de lo más agudo y temible, así como de lo más delicadamente mortal. Sus novelas —que más bien son crónicas de un mundo, en las que no dejó de evidenciar todo el desprecio que le merecía— están escritas en el tono de ironía clásica que en él era una manera tan natural y, en cierto modo, instintiva de expresarse, tan genuina en él que en los escasísimos pasajes en que por un instante renuncia a la sonrisa parece dejar de ser él; y tampoco transmite la sensación de ser serio.

Hay que reconocer que la sociedad de su tiempo, que llega a confundirse con la nuestra, le ofrecía materia abundante y oportuna al caso. Encontraba en sí y a su alrededor una de las más impuras mezcolanzas de circunstancias e ideas, que podía inspirar los juicios más escépticos.

Estoy convencido, Señores, de que la edad de una civilización debe medirse por el número de contradicciones que acumula; por el número de costumbres y creencias incompatibles que en ella se encuentran y en ella, unas a otras, se atenúan; por la pluralidad de las filosofías y de las estéticas que tan a menudo en una sola cabeza coexisten y cohabitan. ¿No es ese, acaso, nuestro estado? ¿Acaso no están nuestros espíritus llenos de tendencias y de pensamientos que se ignoran entre sí? ¿No se ve, acaso, a cada instante, cómo en una misma familia se practican distintas religiones, se unen distintas razas, distintas opiniones políticas, o, en un mismo individuo hay todo un tesoro de discordias latentes? Un hombre moderno, y en ello reside el carácter de la modernidad, vive familiarmente con una gran cantidad de contrarios instalados en la penumbra de su pensamiento.

Me parece oportuno observar aquí que la tolerancia, la libertad de las opiniones y de las creencias son siempre algo tardío; sólo pueden concebirse, e impregnar leyes y costumbres, en una época avanzada, en

la que los espíritus se hayan ido enriqueciendo y se haya ido serenando la comunicación de las diferencias.

Pero, al mismo tiempo, esas personas mentales, por la combinación de las herencias y de las culturas desordenadas que las constituyen, llegan a ser entes complejos con una inestabilidad peligrosa. Puede suceder que un incidente haga estallar una de las contradicciones que estaban claramente planteadas, aunque durmientes e insensibles en los corazones. ¡Recuerden, Señores! ¡Olvidemos inmediatamente!

No tenía el autor de la *Histoire contemporaine** más que tomar conciencia de aquel estado tan incoherente de los seres y de las cosas para confirmarse en ese escepticismo que tanto se le reprochó.

No es fácil enfrentarse con un escéptico. Puede limitarse a oponernos que nuestras propias opiniones sobre la duda se vuelven curiosamente en contra de sí mismas. Proponemos la duda en las ciencias; la exigimos en los negocios. Y hete aquí que a él se le muestran los límites, que a él se le rechaza lo que, en realidad, se quiere.

Se suele olvidar que cada doctrina exige el acabamiento de las demás, que nos alienta a ello y nos enseña cómo hacerlo. Se nos pide que no hagamos ninguna comparación, que no llevemos nuestros razonamientos hasta el final; aunque procedan y se desarrollen por sí mismos en nuestras inteligencias. No es habitual darse cuenta de que la duda nace de las cosas mismas. En principio es simplemente un fenómeno natural, una reacción involuntaria de defensa de lo real y lo corporal frente a imágenes insoportables. Esto lo vemos muy claro en el caso de una persona dormida que sueña algo tan absurdo que, aun no teniendo la razón en estado de alerta, la absurdidad misma engendra una maravillosa resistencia, una respuesta, una negación, un acto liberador, un despertar, que la arroja fuera de un mundo imposible, que la devuelve a las cosas probables, y le proporciona al mismo tiempo una especie de definición física e instintiva de la absurdidad.

No es, pues, al escéptico a quien hay que acusar, sino a la causa y a la ocasión de su duda; la inconsistencia está en lo que toca y en aquello a lo que le da la vuelta; inevitable es también la impresión que tales consideraciones producen.

Un ingenio que se distinguía por su extrema avidez de conocerlo todo tenía que ser escéptico y satírico. Su inmensa cultura le proporcionó

* Es el título general de una serie novelesca compuesta de cuatro títulos: *L'Orme du mail*, 1897 (*El olmo del paseo*); *Le Mannequin d'osier*, 1898 (*El maniquí de mimbre*); *L'Anneau d'améthyste*, 1899 (*El anillo de amatista*); *Monsieur Bergeret à Paris*, 1901 (*El señor Bergeret en París*). Una presentación punzante y pesimista de la sociedad francesa en la época del *affaire Dreyfus*, en un estilo lleno de encanto, utilizando como motivo la vida en una pequeña ciudad de provincias. [N. del T.]

naba con abundancia instrumentos para el desencanto. Con toda facilidad convertía cualquier forma social en mítica y bárbara. Nuestros hábitos más respetables, nuestras más sagradas convicciones, nuestros ornamentos más dignos, todo, en fin, podía ser colocado por aquel espíritu erudito e ingenioso en el seno de una colección etnográfica, ordenado entre los tabús, los talismanes, los amuletos de las tribus, entre los oropeles y los despojos de las civilizaciones ya superadas y entregadas al reino de la curiosidad. El espíritu satírico encuentra armas invencibles en las colecciones y en los vestigios. No hay doctrina ni institución, no hay sociedades ni regímenes, sobre los que no pese una suma de recuerdos molestos, pecados indiscutibles, errores, cambios turbadores; a veces, comienzos inicuos u orígenes poco gloriosos, que en nada complacen a las magnificencias y a las pretensiones ulteriores.

Las leyes, las costumbres, las instituciones son presa habitual y deleitosa de las críticas del género humano. Atormentar a estas entidades imperfectas y dignas de consideración es una suerte de juego, una especie de tradición de hostigamiento transmitida de generación en generación. Atosigarlas con ironías es divertido, fácil, peligroso en ocasiones. Hay almas que encuentran el más embriagador de los placeres en no respetar nada. Un escritor que se lo proporcione a sus lectores amantes de ese espíritu los asocia y los arrastra a su lucidez despiadada, y con tales deleites los hace como dioses, desdeñosos del bien y del mal.

Con su sola existencia, tales víctimas sempiternas podrían contestar a ese ingenio erudito y libre que las atormentara, que sin ellas habría mucha menos libertad en el mundo y ninguna erudición. El conocimiento y la libertad no son productos naturales. Lo poco que de ellos tienen los hombres lo obtuvieron con esfuerzo y lo conservaron mediante artificios. La naturaleza no es liberal y nada indica que le interese el espíritu. El espíritu lucha y construye contra ella. Los hombres se agrupan para actuar contra su destino, contra el azar, contra lo imprevisible, que son las cosas más inmediatas. Nada hay más natural que el azar ni nada más constante que lo imprevisible.

El orden, en definitiva, es una inmensa empresa antinatural cuyas partes pueden criticarse a condición de que subsista el conjunto y proteja, sustente, albergue esa crítica y le proporcione la seguridad, el ocio y los conocimientos que se requieren para ejercerla.

La literatura misma exige todo un sistema de convenciones que se superponen a las convenciones del lenguaje.

Pues bien, en este dominio de las letras, he aquí que nuestro pensador parece, a primera vista, no estar de acuerdo consigo mismo.

Los dogmas, las leyes formales que con tanta moderación respeta en el mundo moral y político, cuando ordenan sus obras y proporcio-

nan solidez a sus ficciones le resultan adorables. Sus obras maestras están presididas por el mayor rigor que se haya observado nunca en la poesía.

Nadie ignora la pasión que alimentaba por Racine.

Ignoro qué hubiera pensado Monsieur Racine de su entusiasmo de adepto. Parece vano preguntarse si al jansenista y cortesano le habría complacido el espíritu del incrédulo y del libertario, pero puede ser un divertimento del ingenio imaginar semejante encuentro. Por un instante pensé en hacer dialogar un poco para ustedes a estas Sombras, pero me ha dado miedo que llegaran demasiado pronto a palabras enfrentadas —no me atrevo a decir violentas— y las he dejado en paz.

En el único encuentro, fortuito, que me fue dado tener con nuestro gran amante de Racine, Racine fue el único tema de conversación. Estaba yo muy lejos de pensar que al cabo de no mucho tiempo, me correspondería, Señores, rendir a su colega el homenaje de un elogio, y no tuve la inspiración de preguntarle qué convendría que dijera de él en esta capilla en la que no soñaba poder entrar. No carecía yo de temores aquel día. Entreveía bastantes asuntos que, de tratarlos, hubieran suscitado disonancias entre nosotros. Pude haber estado tentado de presentarle algunas quejas ya viejas. En su madurez había sido crítico; uno de los críticos más distinguidos por su estilo y por su sabiduría, aunque un poco menor en lo que toca a la capacidad de premonición. No fue uno de esos críticos que ponen su atención en las cosas que podrían ser, que ponen sus esperanzas en las cosas que nacen, o que con un oído extraordinariamente sensible quieren oír cómo crece la hierba. Ese deseo engendra, a veces, alguna alucinación auditiva.

Él, por el contrario —y que me perdone su Sombra—, no tuvo nunca tal ansia de presentir. Como no creía en los profetas, no tuvo el don de profecía, o, de otro modo dicho, sólo fue «profeta del pasado».

No se había mostrado, antaño, en algunas páginas de *La Vie littéraire*, demasiado sensitivo con los poetas que entonces hacían sus primeros ensayos ni con los maestros que habían elegido. No le hacían concebir grandes esperanzas. Decía que no se sentía unido con ellos por ningún lazo y que no esperaba nada bueno del futuro. Unas veces los comparaba con ascetas, lo que, incluso en sus labios, era apenas soportable. Pero otras veces no los distinguía de los hotentotes. Escribió asimismo que las cosas bellas nacen con facilidad, lo que no era un buen consejo; es un consejo que engendra hotentotes. Bien es verdad que dijo también lo contrario.

Aquel hombre de tanta inteligencia no podía ni quería preguntarse cómo y por qué una cantidad tan grande de jóvenes comprendía y amaba lo que él no concebía.

A menudo me he dicho, Señores, que si la crítica tuviera el poder mágico de borrar, de abolir lo que condena y sus sentencias, rigurosamente ejecutadas, pudieran anonadar lo que juzga deplorable o perjudicial, el destino de la literatura quedaría lamentablemente afectado. Táchese de la existencia a esos poetas perplejos, a esos heresiarcas, a esos demoníacos; quítese de en medio a esos preciosistas, a esos licántropos y a esos grotescos; devuélvase a la noche eterna a los bellos tenebrosos; púrguese el pasado de todos los monstruos literarios; guárdese de ellos el futuro, y no se admita más que a los perfectos; sean suficiente contento sus milagros de equilibrio, y yo les predigo que verán sucumbir rápidamente el gran árbol de nuestras Letras; poco a poco se desvanecerán todas las posibilidades de ese arte que con tanta razón aman ustedes.

En fin, Señores, en esa única entrevista, hablamos de Racine, un magnífico recurso. Racine, el autor que más constantemente, con mayor exactitud y utilidad admiró entre todos los autores; Racine a quien rindió el mismo culto y frecuentó tanto como le había rendido culto y frecuentado otrora alguien muy distinto, Joseph de Maistre; Racine, finalmente, a quien yo también, a mi modo, admiraba.

Yo lo admiraba como podía, como alguien que lo había descubierto treinta años después de haber terminado sus estudios, con ocasión de algunos minúsculos e inmensos problemas del arte de hacer versos. Este compositor incomparable se me había planteado en mi juventud sólo como un instrumento de la educación pública, la cual en aquel tiempo se abstenía afortunadamente de enseñarnos a amar. No lamento tan prolongado desconocimiento ni este reconocimiento tardío. Cuando hacemos una comparación inmediata de la fuerza del gran hombre con nuestras flaquezas lo estimamos con la mayor exactitud. Si las circunstancias nos proponen alguna dificultad semejante a alguna que ya venciera él, nos llena de maravilla el modo como deshace el nudo, disuelve el obstáculo, y medimos, entonces, con la mayor, la más sensible, de las precisiones ese poder que ha triunfado, usando como medida el nuestro que ha quedado sin efecto.

Una hora se pasó sin sentir en aquella conversación única y raciniana. Cuando ya iba a retirarme, mi futuro predecesor me hizo un cumplido. Me dijo que había hablado bien de Racine, y yo me fui contento con él, es decir contento de mí. No me acuerdo de las bellas razones que su amenidad hizo posible que yo expusiera. Seguramente me limité a articular a mi modo el pensamiento común a todos aquellos a quienes deleita la música y a quienes emociona la perfección. Estoy seguro de que hablé con entusiasmo de esa asombrosa economía de medios característica de Racine, y cuyo dominio total compensa el peque-

ño número de esos medios que se reserva. Pocas personas se hacen cargo de la imaginación prodigiosa que se requiere para abstenerse de imágenes y para conseguir un ideal tan libre. Tanto en las letras como en las ciencias, una imagen puede sustituir muy bien en ciertas ocasiones algún cálculo que sería laborioso. Racine, sin embargo, prefería llevarlo a cabo. Lo imagino sobre todo proyectando, definiendo, deduciendo finalmente, a partir de un pensamiento abordado y conservado a lo largo de mucho tiempo, esos períodos puros, en los que la misma violencia canta, en los que la pasión más viva y más verdadera suena y se dora, y se desarrolla exclusivamente en la nobleza de un lenguaje que lleva a término una alianza sin precedentes de análisis y armonía.

Para poder gozar de él totalmente, hay que comprender las razones profundas por las que Racine rechaza todo eso que después de él se busca con tanto ahínco, y que a él se le ha reprochado no haber incorporado. Determinado verso, que puede parecernos vacío, ha costado el sacrificio de veinte versos magníficos para nosotros que hubiesen roto, sin embargo, una línea divina, que hubiesen turbado la duración augusta de una fase perfecta del movimiento del alma.

Al salir de la pequeña casa donde acababa de ser recibido con tanta amabilidad todavía se agitaban en mi mente estas cuestiones inquietantes.

En esos estados de resonancia intelectual que siguen y prolongan un encuentro en el que uno ha estado vivamente interesado, se da en nosotros una infinita combinación de ideas que sólo se formularon pero no se desarrollaron.

Durante cierto tiempo, nuestros pensamientos se aceleran, prolongan de algún modo su juego, iluminan cuanto de imprevisto hay en nosotros, antes de que volvamos a nosotros mismos, o sea, a las cosas nimias.

El diálogo que acababa de concluir se reanudaba en mí. Se transformaba en una comunicación íntima de hipótesis cada vez más arriesgadas. El espíritu puesto en marcha y librado a sí mismo no se niega nada. Produce mecánicamente ideas vivas que se agujonean unas a otras.

Pensaba en el carácter singular de ese arte que se ha denominado clásico; me hacía la observación de que hace su aparición al mismo tiempo que la experiencia adquirida empieza a intervenir en la composición y en el juicio de las obras. Es inseparable de la noción de preceptos, de reglas y modelos...

En seguida, di en preguntarme por qué este arte se había producido e impuesto especialmente en Francia. Francia, me decía, es el único país del mundo en el que la consideración de la forma, la preocupación

por la forma en sí y su exigencia han existido en la modernidad. Ni el vigor de los pensamientos, ni el interés de las pasiones descritas, ni la generación maravillosa de imágenes, ni la brillantez misma del genio bastan para satisfacer a una nación lo suficientemente difícil como para que no le guste del todo aquello que después de haber reflexionado sobre ello no le place. No le gusta separar lo que fue espontáneo de lo que será pensado. No admira totalmente más que cuando ha encontrado razones sólidas y universales para su complacencia; y la búsqueda de esas razones le condujo antaño, como les había pasado ya a los antiguos, a distinguir muy cuidadosamente el arte de decir, del decir mismo.

No es sorprendente (me seguía dictando mi ensoñación) que tal discernimiento se haya impuesto en un país tan poco crédulo. El sentimiento y el culto de la forma me parecieron entonces pasiones de la inteligencia que sólo se desprenden de la resistencia a las mismas. *La duda lleva a la forma* me decía a mí mismo, simplificando...

Tornando mi pensamiento entonces a quien acababa de dejar, y de quien nada hubo más conspicuo, aparte del escepticismo extremo que profesó (pues era la duda en persona), que su amor por el arte clásico, me asaltó la sospecha de que había alguna relación bastante oculta, aunque muy seductora, entre este culto a la forma y esta naturaleza crítica y escéptica del ingenio.

La credulidad, pensé, no es difícil. Consiste en no ser. El crédulo queda arrobado; arrebatado en impresiones, en sensaciones de encantamiento, por entero, en el instante mismo; la credulidad apela a la sorpresa, al prodigio, al exceso, a la maravilla y a la novedad. Luego viene un tiempo, aunque no para todo el mundo, sólo a las mentes más independientes, en que se plantea la necesidad de una exigencia. Del mismo modo que las doctrinas filosóficas que se proponen sin pruebas, con el paso del tiempo, tropiezan con graves dificultades para hacerse creer y suscitan objeciones hasta que finalmente no se tiene por verdadero más que aquello que pueda ser verificado, así sucede con las artes. A la duda filosófica o científica, viene a corresponderle una forma de duda literaria.

¿Pero cómo asegurar las obras contra las vueltas atrás de la reflexión, cómo reforzarlas contra la sensación de lo arbitrario? Mediante la arbitrariedad misma, mediante la arbitrariedad organizada y decretada. Contra los apartamientos personales, contra la superabundancia y la confusión, en suma, contra la fantasía absoluta, escépticos creadores, creadores a su modo, han instituido el sistema de las convenciones. Las convenciones son arbitrarias, al menos como tal se definen; ahora bien, no cabe escepticismo respecto de las reglas de un juego.

Esta palabra puede escandalizar. Dejar caer que el arte clásico es un arte que se orienta al ideal del juego, en la medida en que es consciente de sí mismo hasta ese mismo punto, en la medida en que hasta ese mismo punto preserva a la vez el rigor y la libertad, es indudablemente inquietante. Espero, no obstante que sólo sea inquietante por un instante, el tiempo que tarde en recordarles a ustedes que la perfección en el hombre única y exclusivamente consiste en satisfacer la espera que nosotros nos hayamos definido. El arte clásico le dice al poeta: no sacrificarás nada a esos ídolos que son las bellezas de detalle. No utilizarás en absoluto todas las palabras, entre las que se cuentan algunas raras y barrocas que atraen sobre sí toda la atención y que brillan vanamente a expensas de tu pensamiento. No deslumbrarás con cualquier cosa ni especularás con lo insólito. No intentarás fulminar, porque no eres un dios aunque lo pienses; límitate a transmitir a los hombres, si puedes, la idea de una perfección del hombre.

El arte clásico dice muchas más cosas, pero hay voces más sabias que la mía para hacerle hablar. Me limito a repetir, después de que lo haya hecho ya todo el mundo, lo que fue, y lo resumo en pocas palabras: es admirable, Francia tuvo el privilegio de que en ella se creara, bajo el imperio de la inteligencia volitiva, un arte que fue la culminación de la gracia. Un arte en el que una facilidad superior en el estilo, una intimidad continua de las formas con los pensamientos, un pudor delicioso hayan sido los asombrosos frutos de una coerción extraordinaria.

Consideremos aún un poco cómo se obtuvo tal cosa. Se aumentó cruelmente el número de trabas puestas a las Musas. Se decretó una restricción pavorosa al número de sus pasos y de sus movimientos naturales. Se cargó de cadenas al poeta. Se le abrumó con raras contenciones y se le intimidó con prohibiciones inexplicables. Se diezmó su vocabulario. Y los mandatos de la prosodia fueron atroces.

Hecho esto, habiéndose promulgado reglas estrictas, a veces absurdas; habiendo sido decretadas convenciones absolutamente artificiales, acaeció, Señores, lo que aún sigue maravillándonos, que, por obra de una media docena de hombres de categoría excepcional y por la gracia de algunos salones, nacieron y crecieron esos milagros de pureza, de exacta potencia y de vida, esas obras incorruptibles, que nos hacen inclinarnos, mal que nos pese, ante sus figuras perfectas, y que como diosas alcanzan un grado de sobrenatural naturalidad.

* * *

Por nada del mundo pretendo, Señores, hacer pasar mis deducciones imaginarias por pensamientos sólidos ni profundos. No es esto más

que una ordenación de algunas ideas que hubiera preferido muy distinta. Me hubiera gustado exponerles con más habilidad los diferentes rostros de mi ilustre predecesor y componer con más fortuna el cuadro de sus importantes títulos para atención de la posteridad.

* * *

Espíritu de delicia y libre hasta el exceso, apasionado amante de lo más bello que hubo en todos los géneros y sin embargo amigo de los hombres, quedará en la historia de nuestras Letras como el que ha recordado a nuestro tiempo la relación importante y singular —que he intentado expresarles a ustedes— que existe entre la independencia del pensamiento, el sistema artístico más riguroso y más puro que jamás se haya concebido y nuestra nación misma, libre y creadora.

Durtal*

La presencia de Durtal une tres libros que por sí solos han aportado una novedad general a la novela contemporánea.

* * *

Esta forma, tal y como la elaboraron los escritores naturalistas, se componía de una suma de poemas ligados entre sí mediante el diálogo y la acción, elementos que no tenían otra función que ésta de enlace. Una vez que se sabía hacer uno de tales poemas, se sabía hacer muchos y el único problema que les quedaba a los autores era pasar de uno a otro, y buscar para ello los asuntos que fueran más oportunos para tal paso. En seguida se suprimió toda acción. El diálogo, rigurosamente simplificado, se redujo a un intercambio de palabras, anotadas o fabricadas por el autor, y dejó de presentar salvo excepciones el ir y venir de las conversaciones reales, el conjunto de varias voces pertenecientes a distintas personalidades. También se descuidó la estructura de las obras y la construcción de los personajes. La composición acabó por limitarse a la pura cronología, al desarrollo de una simple función del tiempo. La construcción del hombre se soslayó, ya fuera porque se limitara a yuxtaponer discursos auténticos a descripciones arbitrarias de tipos, ya fuera porque se limitara a recoger escrupulosamente la historieta de algún contemporáneo. Todos los seres de tal suerte trazados se convirtieron en anecdóticos; se quedaron en divertidos, indiferentes, incommunicables. La psicología, por otra parte, se caracterizaba con evidente inanidad por su mudez ante los acontecimientos más elementales o por to-

* Durtal es el nombre del protagonista de las tres novelas de Huysmans que aquí comenta Valéry, en las que el personaje, alter ego del autor, experimenta su misma evolución desde una etapa satánica, en la que se mezclan ocultismo y sensualidad, hasta su conversión al cristianismo. [N. del T.]

«Durtal», *Mercure de France*, XXV, 99, 1898, 770-780. (*Œuvres*, tomo G, *Variété* (1937).

mar la palabra únicamente para equivocarse a propósito de los problemas de más enjundia. Finalmente, el lenguaje, al tiempo que se incrementaba mediante el uso y el abuso de la asociación sistemática de las palabras más alejadas y dispares entre sí, es decir, mediante el abuso de combinaciones puramente poéticas, se dejaba que perdiera su antiguo valor abstracto, en la medida en que poco a poco se descuidaban los nexos entre proposiciones y se prefería, frente al inventario más rico, la búsqueda de expresiones generales y se cedía a la ley de la instantaneidad de todo lo que se quiere decir.

* * *

Huysmans escribe *Là-Bas (Allí)*, después de haber conocido los límites del sistema precedente. Con esta obra, la novela construye por primera vez, pienso yo, una sorprendente multiplicidad y define un estado anímico en más de una dimensión. Por este libro corre una triple existencia; se plantea a un mismo tiempo en medios que son irreductibles y que coinciden; subvierte el reino habitual de la sucesión del tiempo; presenta tenebrosos ardores comunes a gentes dispersas, a vivos y a muertos y a los siglos oscuros que guardan cuanto los separa. En el centro mismo de tan rico espacio, encuentran su correspondencia figuras incomparables, aunque semejantes; se traban distintas bandas de tiempo; estratos de costumbres absolutamente enfrentadas se unen combinando piadosas intimidades, una edad media que entra en calor, un amor duro a lo Degas, un halagador efluvio de cocina que lleva hasta los ángeles el aroma de una olla podrida en lenta ebullición. Con la distancia, cada recuerdo de esta obra evoca, como en un ramillete, distintos valores. La más sutil de las vaharadas que de ella llegan muere compleja.

En Route (De camino) innova y descuida todas las maneras de la vieja novela. Es una larga inscripción fiel, el flujo de las horas intactas, el pensamiento mismo, cuya elocución arrastra el total de las impresiones internas y externas, el conjunto de una realidad. Más eficaz que el ordenamiento habitual de los momentos del hombre en los libros, esta serie verídica está sin embargo lo suficientemente purgada, es lo suficientemente distinta a una simple tirada de ideas, como para que no pueda alterarse a voluntad.

Nada más próximo a la forma del pensamiento mismo que la forma general de este libro fluido y franco. Narra, sin embargo, un caso excepcional, enumera raros estados. Nada hubiera podido constreñir de un modo más sencillo a la inteligencia, que se ve azarosamente obligada por otro ser a seguir por la vía más natural la dirección sobrenatural

que el autor impone como un imán y que Durtal tiene que seguir. Esta manera pura y fuerte implica la renuncia a los cálculos habituales, una aparente ausencia de selección de ideas para imitar mejor, y en consecuencia captar mejor, la variación de esa exacta cosa interior que une al autor con la escritura y a la escritura con el lector.

Del curso independiente del pensamiento que arrastra nociones, imágenes o nada, los escritores dejan en la página, sea la que fuere, y para su uso literario ciertos restos: lo que les haya parecido bueno para sorprender y emocionar más vivamente a los demás, que aislarán, fijarán y colocarán en algún lugar para hacerlo servir contra la indispensable víctima, el lector. Lo demás, lo que no se usa, se tira; sigue su curso y subsiste sólo como variable. Y, así, en relación con nuestro lenguaje, con nuestras costumbres, con nuestra realidad, nuestro pensamiento parece tener una importancia irregular y cambiante en la medida en que arrastra indiferentemente formas claras u oscuras, bellas o absurdas, o indecibles, inútiles, inconmensurables, grupos monstruosos. Calificamos estas formas como acabo de hacer yo, elegimos las que nos convienen, es decir, las que corresponden a un escaso número de conceptos acabados y disponibles, y los escribimos entonces en un orden muy distinto al de su generación. Evidentemente la escritura hace necesaria tal selección al tiempo que la posibilita, pues la fija.

En la singular novela *En Route*, en la que esa voz incansable y sorda que calla cuando hablamos es a menudo reconocible, el correr de la frases recuerda tanto al de nuestras ideas que la inevitable selección, el trabajo fecundo se hace imperceptible y el lector acaba creyendo que piensa aunque lea. Esta imitación alcanza su objetivo, llega a su culminación, cuando el lector, que ha encontrado en la lectura un monólogo íntimo análogo al suyo y que poco a poco ha ido vinculándose a las particularidades reconstituidas del hombre pensante, se da cuenta de súbito que se le ha pasado algo, que ahora tiene una idea no familiar, que se ha tragado por sorpresa una emoción desconocida que se agita; que en él se producen o él produce representaciones inéditas y movimientos maravillosos.

Pues, poco a poco, en el texto desnudo y verdadero para todo el mundo, empieza y acaba, siguiendo el hilo de lo cotidiano, la inmensa —o convencional— transformación, que constituye el asunto mismo del libro. Se han tocado todos los puntos de una conversión. Se ha soñado ser otro y finalmente se ha conocido esa operación del espíritu tan completa que es el ejemplo más grande que se pueda imaginar de la novedad en el conocimiento y que, sin embargo, no altera ni las leyes primitivas ni los elementos concretos del pensamiento.

Me doy cuenta ahora que, en un mismo rasgo, sin levantar la pluma, he pasado de la forma al motivo del libro.

* * *

¿Cuál es, entonces, la hondura, cuál la singularidad de esta transformación? Estamos en perpetua alteración, convertidos por el simple movimiento de nuestras ideas, por el deslizamiento de nuestro ser al que no podemos impedir que se modifique. Nuestras nuevas certidumbres no cambian en nada nuestra posibilidad de cambiar, forman parte de lo que cambia, no son creaciones, excepciones tan prodigiosas que las leyes del espíritu queden afectadas por ello. Esta consideración parece reducir la conversión de Durtal a nada más que una especie de traducción, a la utilización de un léxico nuevo, o bien a una pura sustitución entre dos términos psicológicos que dejaría invariable el fondo del espíritu. Y, en efecto, estamos seguros de que el problema de Dios se olvida como cualquier otra cosa, basta con dormirse y se borra, se oye algún ruido y esa preocupación abandona al distraído, se suma algunos números y ya no está, no puede estar. El propio Durtal conserva, a través del nuevo espacio en el que lentamente se ha reformado, sus antiguos gustos, su mirada inventiva, el íntimo acento de su modo de hablar. ¿Qué ha cambiado? ¿En qué difiere esta conversión grande y general de los millares de conversiones infinitamente pequeñas del espíritu que se dan con el paso de los instantes?

Aquí, me aventuro... No creo yo que se pueda hablar del misticismo sin ser místico, o absurdo. Por otra parte, un místico que escribe, que quiere explicarse, apenas será entendido más que de sus semejantes, y yo podría muy bien decir por qué. Arriesgaré, no obstante, algunas suposiciones, dejando bien claro que con ello no entro en absoluto a examinar la creencia misma. Sobre este punto nadie puede opinar si no es para sí mismo. Me temo, por otra parte, que los procedimientos puramente lógicos son infructuosos para el análisis de la fe. En último término, se limitan a permitir reconocer la conformidad o no conformidad de una proposición dada con ciertos postulados, tales como el de identidad o el de contradicción. Ahora bien, estos postulados postulan ellos mismos definiciones aceptadas, y éstas reclaman finalmente objetos sensibles. La lógica no puede, por tanto, enseñarnos nada, cuando a alguna creencia se le oponen directamente objetos no sensibles. Para el hombre solitario puede no existir.

Situado afuera, privado de comprensión mística y de la erudición que sólo un místico puede verdaderamente adquirir, en esta nueva ma-

nera de ser, no veo yo, en principio, más que una nueva distribución personal, un nuevo diccionario, de los valores de las cosas.

Nos gustaba un objeto o un acto, es decir, su consideración nos complacía. Detestábamos otro. Quedaban así clasificados todos los objetos, todos los actos. Algo pasó; el tiempo pasa. La cosa querida, el ser atrayente, cambia de valor. Ahora nos produce horror. Y al revés, una cosa que antes nos era indiferente, u odiosa, nos gusta, despierta en nosotros los más vivos impulsos.

Tal es el hecho más sencillo en este orden de cosas. Conviene señalar que ese objeto querido que se ha convertido en odioso es un objeto apreciado por la generalidad; en muchas ocasiones incluso nos había gustado porque habíamos aprendido a que nos gustara.

En un nivel más alto, el objeto de horror que hemos cambiado en centro de deseo puede ser físicamente insoportable; ser el dolor físico, algo de lo que el hombre huye absolutamente y que se coloca en el primer orden de la realidad, en la punta extrema del mundo; ser la cosa en sí momentáneamente irrefutable; como una franja penetrante del medio ajeno. El místico llega a sonreírle, a dársela a sí mismo. Entonces, el hecho elemental se ha convertido en enorme.

Para que esto sea concebible, y lo es, hace falta que el místico sustituya el antiguo juicio que tenía sobre sus sensaciones por una idea nueva. Hace falta que ese nuevo agrupamiento de un acto, que no ha variado, y de una idea nueva pueda resistir, no sólo a las nuevas apariencias inmediatas, a las formas acostumbradas más indisolubles, sino a las instancias del dolor. Hace falta que, con respecto a esos nuevos conjuntos espirituales formados en el místico, la realidad bajo su forma más punzante o ardiente se convierta en tan blanda y fugaz que aunque le disparen bruscamente con balas de cañón sólo responda con las razones más cotidianas.

Así, se alza en tales espíritus una especie de realidad absolutamente individual, y ese nuevo mundo tiene una gran solidez. En todos los místicos se ponen de manifiesto antes que nada cosas extrañas que subsisten mucho tiempo en su interior. Oyen voces que sostienen planteamientos absolutamente nuevos, que se oponen a sus opiniones, que sorprenden a sus conocimientos adquiridos. Mantienen diálogos prolongados en los que lo imprevisto se impone y puede durar.

Por todo ello, si volvemos al ejemplo del diccionario, si asemejamos una vez más la conversión a un cambio de signos —lo que en abstracto es exacto—, si recordamos que todo sistema de signos se sustenta sobre algo considerado fijo y que puede ser indefinidamente repetido, no sólo admitiremos que en la mística se ha dado un fundamento duro, sino que podemos imaginarlo como el más duro esencialmente. En

el diccionario de ese espíritu, a cada impresión corresponderá un valor tal que el sufrimiento vulgar, añadido a un cierto conjunto interior, se convertirá en delicioso, y el placer cotidiano, visto como simultáneo de otra cosa, provocará horror, asco y pena.

En este espacio de nuevas relaciones, el místico, como un físico de primera fila, puede ya construir figuras colosales, Dios y el Demonio, sus cortejos y sus ámbitos, y sistemas inmensos dotados de propiedades fijas y potentes, que representarán como en ingentes planos exactos las grandezas y el mecanismo de su Amor.

Está por crear, como todas las demás, la psicología del místico. Imagino que si alguien, mediante un esfuerzo de análisis doble, llegara a seguir las extraordinarias operaciones de esta especie, consiguiera volver a traducir el poco inteligible vocabulario personal de tales autores especiales, el resultado sería grande. La mística me hace pensar en una especie de ciencia pura individual. Únicamente desarrolla, al margen de toda realidad, sentimientos y visiones; se crea una lengua absolutamente convencional, que, tomando las palabras de la nuestra, parece llena de contradicciones. Del mismo modo que el geómetra, cuando prescindir de toda imagen posible y se sitúa en el dominio especial de lo puramente concebible, del verbalismo puro y de la escritura dejada a su potencia propia, da existencia a cantidades imaginarias y a espacios metageométricos, el místico, en el reino de lo imaginable, desplaza los límites aparentes, pone los límites del cambio interior. Quizá, si las leyes de la representación estuvieran ya inventadas, si se pudiera apreciar el resultado del trabajo imaginario y de las transformaciones de un objeto dado a la conciencia; si, por otra parte, se supiera descifrar ese vocabulario vago y especial, riguroso e indeterminado, entonces, quizá, la literatura mística sería el más precioso de los documentos sobre toda una región del espíritu.

El hecho es que cuando se intenta traducir con exactitud términos que fueron técnicos y que se han convertido en vulgares o que designan cosas conocidas, cuando se intenta formular las perífrasis correspondientes a palabras como oración o éxtasis, es fácil sentirse en presencia del más profundo de los estudios, de la invención psicológica más sorprendente.

La religión, ese acontecimiento continuo, produce la más extendida de las prácticas; obra incomparable a los ojos del no creyente, y sólo ha sido atacada con razonamientos incompletos, se ha dado a sí misma desde su origen los únicos y verdaderos instrumentos de toda ciencia, si bien los ha aplicado a una finalidad especial. Si un aficionado al análisis, indiferente como yo, examina el hecho de orar y, abstrayéndolo de su nombre y de su proyección sobrehumana, busca una definición, des-

cubrirá en el hombre que reza cómo se plantea una especie de disposición, una ingenuidad determinada y total, una aparición de cuanto turba continuamente la corriente del mundo que se mueve, una exhibición de esas entidades intelectuales vergonzosas o vagas que con tanto esfuerzo abstraen de sí los más clarividentes, los Pascal, los Stendhal, los Baudelaire. El sujeto contempla su totalidad; se limita a ese soplo de recuerdos que le llega; se distancia; se centra en un punto de inquietud único en el mundo; ya no es su carne, ya no es lo que sus ojos han visto, lo que ha oído su nariz; momento a momento siente que se aleja de su pensamiento. Anula los pensamientos necesarios, los unos mediante los otros, recurriendo a una insaciable idea de culpabilidad, mecanismo perfecto. Entonces, ya nada le resulta difícil; ni contar a otro hombre en voz alta este proceso, exactamente tal y como lo ve en él, porción de una realidad vencida y arbitraria; ni asociar a la hostia de masa ligera toda la inmensa realidad nueva que se ha dado: dice que cree en la presencia real, y no hay en ello la menor dificultad. Eso es sencillo...

Me parece infinitamente admirable. Pues, por otra parte, sé que la especulación más elevada y la más consciente consiste únicamente en la penosa labor de hacer y deshacer asociaciones de ideas, ya sea metódicamente para un objetivo determinado, ya sea para llegar a considerar el conjunto de las transformaciones posibles, el reino y la región del hombre que piensa. A ese mismo punto conduce el arte más profundo.

Pero la mística no se encuentra en todo el mundo. Es el acto de un alma ofensiva que se arroja al mundo exterior, mientras que la religión corriente no es más que una vacilante y mediocre actitud defensiva.

* * *

Ahora el paso está dado, el día ha ido bien, Durtal vuelve a las cosas, y las cosas han cambiado también. Tiene que poder volver a encontrar a cada momento el camino de los grandes momentos de su existencia.

Al principio de la vida mística, en el primer estado de choque, los detalles se anonadan; desaparecen las pequeñas ideas, las minucias morales, los actos más sencillos, los instantes meramente vegetativos. Todo se hace nulo o inmenso, mientras se acerca el hombre nuevo. En seguida, cuando la costumbre se ha convertido en diferente, renacen los objetos más nimios en el medio transformado, y dicen cosas nuevas. La edad media a la que no se le escapó nada, proveyó a la necesidad y a la debilidad de la atención. La Simbólica atribuía una significación conveniente a todos los rincones del mundo. Huysmans, agrupa esta extraordinaria naturaleza artificial alrededor de una Catedral.

Ahora está el movimiento de un vocabulario universal; una iglesia de incesante presencia, ya sea un sentimiento extremo o una piedra enorme, única en el aire, o un interior infinito, una grandeza que se respira, un trago de la sombra siempre dispuesta; luego, miriadas de seres abstractos, engendrados en un punto de una ciudad inexistente y llena de aire, por un hombre central que sueña y toca, rechaza y se alza, tales son los componentes del recuerdo de este libro reciente.

Durtal sosegado (aunque su espíritu sigue demandando) se busca un lugar tranquilo y ardiente, un lugar de ceniza candente y blanda, todavía pensativa, donde bastaría un soplo para reavivar los tiempos consumidos y sus certidumbres que se han ido lentamente transponiendo.

Helo aquí en Chartres, rodeado de contemporáneos piadosos, ante la más pura fulguración de la arquitectura francesa, entre el millar de bienaventurados que dan color al sol y que pululan en la arenisca de los pórticos; más fluidos, hay otros que circulan escapados de los libros en la memoria del visitante.

Se exponen todos los medios materiales de llegar a Dios.

Ante todo es la iglesia misma, masa de piedra rigurosamente destinada a lo espiritual, máquina casi perfecta.

En primer lugar, la tiniebla interior cierra al individuo, inunda bruscamente los sentidos, que se retrotraen, y los deja vaciarse en seguida en una noche edificada. Sólo el espíritu parece tener entrada. Así sucede. La vista vuelve; el ser queda prendido en líneas inmensas que dilatan una oscura geometría. Cuanto hay allí se asemeja al negro y a los colores del espíritu que se interroga. Palpitan extrañas manchas de color, se forman lúnulas preciosas; es como si se hubieran cerrado los ojos para pensar en algo. ¿Pero en qué? Por otra parte no se han cerrado los ojos. Mediante algún artificio la iglesia ha hecho caer los párpados, construye la noche íntima.

Luego estallan las vidrieras como visiones con que se hubiera topado. Tienen coloraciones imaginarias. Se las encuentra de golpe al avanzar; son bruscas, simétricas, queridas y perfiladas. No se ha salido de sí mismo.

Después, la ausencia de ruido y de movimiento, la continuación de cosas macizas y sencillas operan una suerte de despojamiento. Se ve el esfuerzo de todas esas piedras que encierran por encima de las cabezas un espacio enorme en el que sólo vibra un día abstraído del día; ya se está en disposición... Se descubre un cinismo puro y triste.

Hay que leer, en *La Cathédrale*, el asombroso amanecer, el oscurecimiento en la iglesia. Todo ese prodigioso volumen de erudición, ese cuadro del mundo místico, se despliega allí, con las primeras luces de los rosetones de Chartres. Pulula allí el pueblo de los santos, y curiosa-

mente se mezcla con los seres insulsos de la ciudad, con los curas somnolientos, con los melindrosos eruditos. Una sirvienta, inquietante y beata a la vez, y el pequeño grupo de los personajes reales, amistosos y encantadores, nos tranquiliza, en medio de las vegetaciones y de los bestiarios simbólicos.

Como una evocación familiar, a lo largo de la obra reaparece la mayoría de los temas favoritos del autor. Se mencionan breve y repentinamente *A Rebours* y *À Vau-l'Eau* (*Aguas abajo*). Suenan un poco las campanas de Carhaix. El olor de su excelente cocina llega en las salsas de los platos que trae Madame Bavoil. Al propio Bièvre, al viejo río Bièvre, le gustaría casi pasar por Chartres, con todo su olor al viento. Y también las penumbras de páginas ya célebres se encienden con la súbita aparición de un Salomón magnífico, con su reina de Saba «llegada de tan lejos para plantear enigmas y arder en el lecho de un rey».

Finalmente, Durtal se detiene; contempla el conjunto existencial de su crisis, y se vuelve hacia un lugar deseable y duro, el más tranquilo del mundo, el claustro.

* * *

En esta línea limpia, concluyen los tres libros a la vez, *Là-Bas*, áspero y complejo en la perspectiva, *En Route*, suave y compacto como la piedra amalgamada, y este tercer volumen por último, extraordinaria red de metáforas modernas, donde tiembla, atrapado en todo su conjunto, el inmenso y rigurosos alfabeto de símbolos tan del gusto de la edad media. La sucesión de estas tres obras no es simple. Determina en nosotros algo que madura, varía su ardor y se dora, un ser sensible que transporta por un mundo escrito al hombre con los medios que atraviesa.

Toda esta obra de Huysmans tiende, antes que nada, a la condición de poema por sus vehementes emparejamientos de imágenes, por la acumulación de los elementos de visión, por la tensión de cualquier cosa creada a designar otra, por la transformación sistemática de conjuntos de impresiones en otros distintos. Otras veces, se contiene, toca a fondo lo real y finalmente se encuentra a sí misma y remonta a los juegos de palabras más independientes que pueda imaginarse. En otras ocasiones, tras ahondar en cada sensación, tras haber destilado el momento del hombre habitual, parece distinta y sombría. Produce, entonces, los momentos en que se plantean sin ambages los problemas más directos y más elementales. Aborda el aburrimiento, la muerte, la enfermedad, la impotencia. Describe un ser que ya no puede cambiar de rumbo. Ha llegado a la edad en que todo se computa claramente en

paciencia y en sufrimiento; da vueltas en torno al instante singular en que ya no se espera nada. Es el momento en que los últimos cambios del hombre son posibles y él lo sabe. Pero en el individuo así dispuesto, por la operación del tiempo y del pensamiento, a sentir su débil y clara importancia, todo se agranda. Encontrando en cada cosa el gusto amargo y precioso de lo definitivo. Durtal trabajado por la triste vida, estando preparado por las más curiosas dubitaciones, en los sentimientos más profundos y más pacientes, se concentra en el pasado que es seguro y en la fe que es aún más segura; está maduro para dar cuerpo, entre el lujo literario más grande, y según los más novedosos recursos de la novela contemporánea, al extraño y opulento pensamiento de su autor.

Recuerdo de J. K. Huysmans

Durante su estancia en Ligugé, a la sombra de la abadía, cuyas prácticas seguía rigurosamente, Huysmans publicó *La Cathédrale*. Yo le profesaba un gran afecto. Me trató siempre como a un amigo. Le debía buenos consejos y alguna recomendación administrativa. A lo largo de los años que pasaron entre la publicación de *Là-Bas* y su marcha a Ligugé, iba yo bastante a menudo a visitarle a su casa, en la rue de Sèvres, o a buscarle a eso de las cinco de la tarde a la salida de la oficina de la *Sûreté générale*, de la rue des Saussaies. Me divertía con sus dichos ingeniosos y picantes, con las historias extraordinarias, las recetas y los preceptos hilarantes que proliferaban en su charla. Era el hombre más inquieto que he conocido, proclive a antipatías invencibles, inmediato y atroz en los juicios, suscitador de grandes ascos, dispuesto a acoger lo peor y sediento de lo excesivo, crédulo hasta lo increíble, dispuesto siempre a tragarse todos los horrores que humanamente puedan imaginarse, catador de rarezas y de cuentos como los que podrían contarse en la portería del infierno; y, por otra, parte tan bueno y generoso como pudiera serlo un hombre casi pobre; era caritativo en sus actos y fiel a los amigos desventurados, constante en sus admiraciones, que profesaba incluso a hombres que en lo personal se le habían hecho insupportables u odiosos.

Lo veo con tanta claridad que podría modelar su cráneo, enorme y esférico, cubierto de un pelo hirsuto, casi al rape, y plateado; su frente muy ancha, su nariz arqueada y singularmente torcida, sus cejas erizadas a la diablo buscando las sienes, y aquella boca difícil, cuya comisura remangada bajo el enorme bigote articulaba cosas amargas y divertidas. Me parece estar oyéndole: *¡Vaya una estupidez!...* Liaba con sus manos delicadas, casi femeninas, unos cigarrillos que aspiraba intensamente haciéndolos arder vivamente, cogidos cuidadosamente por el medio con sus delgados dedos; inspiraba profundamente el humo y se balanceaba en su sillón con las piernas, flacas, estrechamente cruzadas, ba-

Prólogo a *Durtal*, París, Édouard Champion, 1925. *Variété II* (1929). *Œuvres*, tomo G, *Variété* (1937).

tiendo en el aire impacientemente el pie envuelto en un botín. Hablábamos. Sus ojos grises echaban chispas frías.

Brillaban en él los reflejos de una erudición consagrada a lo extraño. Reunía todas las supersticiones combinadas de los escritores de su época y de su grupo, las de los funcionarios de la administración, las de los pequeños burgueses y las muy atrevidas, medio heréticas, medio enloquecidas de los devotos. Se burlaba de ellas y las adoptaba. Se olía canalladas, maleficios, ignominias en todos los asuntos de este mundo, y quizá tenía razón. Veía los réprobos que hay entre el clero; imaginaba sabios temibles y magos todopoderosos en pobres diablos de sortijas pesadas y olores intensos, por todas partes veía espectros y demonios. Cuando se dedicó a la mística, unió dichoso a su minucioso y complacido conocimiento de las basuras visibles y de las suciedades ponderables, una curiosidad atenta, inventiva e inquieta de la basura sobrenatural y de las inmundicias suprasensibles. Llevaba hasta el final su desprecio por la gente del gran mundo, su odio a los ricos, a los comerciantes, a los militares, a los políticos y a los metafísicos. Se le tachaba de no ser filósofo, aunque nada hubiera que le obligara a serlo ni nada demostrara que no pudiera serlo. Vivió en un terror más o menos consagrado a encantamientos y sortilegios. En este aspecto era muy fácilmente sugestionable y su desconfianza natural, grande y siempre alerta, cedía sólo ante las siniestras sandeces con que, unos por convicción y otros por burlarse de él, le entretenían.

El Arte, la Mujer, el Diablo y Dios fueron los grandes intereses de su vida mental, siempre pendiente, por otra parte, y excitada por los infinitos detalles de las miserias de la existencia. Recogía todos sus males y todas sus fealdades. Su extraña nariz olfateaba palpitante cuanto de repulsivo hay en el mundo. El repugnante olor de los chiscones, el acre incienso artificial, las emanaciones sordas o infectas de los antros y de los albergues; todo lo que atacaba a sus sentidos excitaba su genio. Hubiérase podido decir que cuanto hay de repelente y horrible le obligara a observarlo, y que las abominaciones de toda clase tuvieran el efecto de generar un artista especialmente hecho para representarlas en un hombre especialmente creado para sufrirlas.

Había afianzado el estilo de su nervio: un lenguaje siempre tendente a lo inesperado y a lo extremado en la impresión, cargado de adjetivos pervertidos, empleados al margen de su compatibilidad natural; un monólogo trabajado, mezcla curiosa de términos raros, tonos singulares, formas triviales y hallazgos poéticos. Le gustaba maltratar el orden de las palabras, separar el calificativo del nombre al que adjetiva, el complemento del verbo, y la preposición de la palabra que tanto desea junto a ella. Usaba y abusaba sistemáticamente epítetos no implícitos

en el objeto sino sugeridos por la circunstancia; un recurso constante en él, recurso seductor y poderoso, aunque peligroso y de corta vigencia como todos los recursos artísticos que se pueden definir con facilidad.

¿Pero cómo no recurrir a nuevas búsquedas, al uso sistemático de figuras, a los voluntarios apartamientos de la sintaxis, al léxico técnico, a los artificios en la puntuación, cuando el artista se ha incorporado tardíamente a un sistema literario maduro ya y enriquecido; cuando se trata de describir todavía, tras un siglo de descripciones, después de Gautier, después de Flaubert, después de los Goncourt? So pena de insipidez, la sobrecarga, las transposiciones, los emparejamientos monstruosos se imponen. Aunque la obra parezca bárbara, choque a la gente de gusto, desconcierte a los simples, irrite a los razonables, suponga promesas de muerte y la seguridad de defecciones a causa de la singularidad, es, no obstante, una obra voluntaria, y supone un acontecimiento en el universo de las Letras, pues afecta a más de un escritor, determina los confines del naturalismo, hace conocer a multitud de lectores la existencia de un arte excepcional y escondido, y obtiene de la mística del ocultismo, de la vida del clero y de los monjes contemporáneos una sustancia literaria preciosa. El estado de las cosas pías y el estado de los espíritus inquietos entre 1880 y 1900 están, de algún modo, representados y definidos en la tres obras principales de Huysmans.

Discurso sobre Émile Verhaeren

Señores,

LA ACADEMIA FRANCESA me ha hecho el honor de delegar en mí para que la represente aquí y para que rinda homenaje en su nombre a la gloriosa memoria de Émile Verhaeren.

Es una ocasión preciosa para saludar en la persona de Monsieur Henri Carton de Wiart, nuestro muy eminente colega, a la Real Academia de lengua y literatura francesa de Bélgica. Apenas hace unos días se inhumaron los restos mortales del poeta en su ciudad natal de Saint Amand a orillas del gran río de Flandes, como había querido el propio Verhaeren. Sintió por el Escalda un amor casi filial, una ternura que le llevó a expresar en uno de sus poemas el deseo de que su cuerpo fuera sepultado en la tierra de las márgenes del río para poder seguir notando, más allá de la muerte, la proximidad del agua viva.

Acoge hoy su imagen nuestro río. París coloca este bronce junto al Sena. No habría podido asignarle un sitio más oportuno. Muy cerca navegan las lentas chalanas con las marcas de color que desde Flandes nos llegan por los canales. En los gabarrones amarrados hay siempre algún perro fiero que ladra a los paseantes que van y vienen por los muelles; niños sonrosados de pálidos cabellos corren y juegan sin cuidarse de la ciudad inmensa; y por las ventanitas con cortinas inmaculadas, tableadas y abiertas, se pueden ver minúsculos interiores, tan limpios, tan cuidadosamente ordenados que constituyen elementos de la Bélgica íntima en pleno París. Entre este rincón de la capital, elegido con fortuna para recibir la efigie del gran poeta, y el lugar que él había elegido para su última morada hay, pues, un vínculo vivo y continuo que anudan los caminos del agua.

Discurso pronunciado el 10 de noviembre de 1927 con motivo de la inauguración de un busto de Verhaeren en el paseo Saint-Séverin. Publicado en el *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 21 de diciembre de 1927, con el título «Inauguration du monument à la mémoire d'Émile Verhaeren. Discours de M. Paul Valéry». *Œuvres*, tomo E, *Discours* (1935).

Por otra parte, el monumento que hoy inauguramos está a la sombra de esta antigua y encantadora iglesia de Saint-Séverin, cuyas piedras y espíritu tanto amó y tan curiosamente mimó un admirable escritor parisiense, de origen flamenco y de nombre flamenco, Joris Karl Huysmans. Huysmans y Verhaeren serán aquí vecinos bien avenidos. Entre sus modos de ver y de sentir hay semejanzas evidentes. También entre sus temperamentos nerviosos y excesivos hubo una notable analogía. Puedo citar, de paso, una singularidad que he observado en los dos, un rasgo común de quienes ignoro, por otra parte, si se conocieron personalmente.

Uno y otro mostraban una antipatía invencible por el azul del cielo brillante y continuo. Tanto Huysmans como Verhaeren odiaban ese esplendor absoluto y constante de los cielos que es timbre de gloria para los países meridionales. Uno y otro eran igualmente intolerantes respecto del cielo diáfano, amaban por igual los «soles nublados» y los «cielos húmedos» que canta Baudelaire, y esas «queridas nieblas que abrigan los cerebros», a que se refiere Mallarmé en un delicioso poema en prosa.

Verhaeren llevaba su amor por los climas húmedos hasta la imprudencia.

En cierta ocasión me lo encontré a su vuelta de un viaje a Italia. Me pintó horrorizado la persistencia del buen tiempo. Me contó que cuando huía de Florencia y de la aplastante nitidez de sus cielos, cuando el tren que le devolvía a las atmósferas grises se acercaba a Dijon, aparecieron por fin las nubes, se amontonaron, y en seguida empezó a caer la lluvia; se sintió tan a gusto, entonces, Verhaeren; experimentó un bienestar tan grande que no pudo abstenerse de abrir la portezuela y arriesgarse a colocarse en el estribo del coche para recibir durante unos instantes, aun poniendo en peligro la vida, el bienaventurado chaparrón. Francia, Señores, podía ofrecerle una buena variedad de climas. Tiene países soleados y valles umbríos. Tanto en su arte como en su naturaleza combina maravillosamente las brumas y los cielos azules.

Admite y armoniza entre sí visiones y expresiones muy diferentes, pues es hábito suyo acoger y comprender.

Por ello es, sin duda, la única nación que en la modernidad ha arrastrado a tan gran cantidad de escritores de razas tan distintas a escribir en su lengua.

El tesoro de nuestras letras fascina y atrae hacia sí a los ingenios más dispares de los sitios más distantes y de los temperamentos más imparangonables. Y yo lamento que haya quien se queje de ello.

A mí, Señores, no deja de admirarme que en una misma época, en el mismo cuarto de siglo, la poesía francesa se haya visto enriquecida

con grandes obras tan importantes, y al mismo tiempo tan diferentes, como las de Jean Moréas* y las de Émile Verhaeren. No entraré a comparar sus poéticas.

No hay, en verdad, comparación posible entre los seguidores de Apolo y los compañeros de Dioniso. Se encuentran en el infinito.

Cuando Grecia nos hace el don de alguna estatua pura y grave y Flandes nos propone a los Memling y a los Rubens, ¿hay algo más natural que recibir con un sentimiento en el que se aúnen el agradecimiento y el orgullo estos homenajes tan distintos, estos regalos que juntos atestiguan tan magníficamente la estima universal en que se tiene a nuestra cultura?

Consideren ustedes, Señores, los grandes dones que nos ha hecho Flandes en los últimos cuarenta años.

Nos ha dado un brillante grupo de escritores de un sabor y un vigor extraordinarios; entre los que no ha faltado quien ha alcanzado gloria de reconocimiento universal.

Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, y nuestro Émile Verhaeren, siguiendo cada uno los dictados de su genio y todos el de su raza, han dotado a nuestro fondo literario con obras nobles y preciosas, que, profundas o delicadas, extrañas o familiares, constituyen ahora en nuestra lengua la representación del temperamento flamenco con sus marcadas características y sus contrastes fundamentales.

Poseemos ya en lengua francesa producciones admirables de esta raza a la que caracteriza una especial alianza de la fuga y de la languidez, del activismo violento y de las tendencias contemplativas, que es ardiente y paciente, sensual hasta el furor en ocasiones y en ocasiones absolutamente apartada del mundo sensible, retirada a los castillos místicos que secretamente se construye el alma en los confines de la inteligencia y de la noche.

No puedo olvidar, Señores, la impresión que me produjo, hace ya muchos años, la lectura del asombroso prólogo que Maurice Maeterlinck escribió para su traducción de Ruysbroeck el Admirable**.

Me pareció que esta obra tan corta contenía la esencia de toda una cultura misteriosa, de la que hasta entonces sólo habíamos tenido la va-

* Jean Moréas, cuyo nombre era Jean Papadiamantopoulos, había nacido en Atenas en 1856, donde se educó y pasó su juventud; se instaló en París en 1882. Fue primero decadentista, pero tras un fugaz paso por el simbolismo, fundó la *escuela romana*, con el joven Charles Maurras, que enlazaba con la tradición grecolatina. En su poesía brilla el rigor clásico aunque no falta la sutileza simbolista. [N. del T.]

** Teólogo brabantón, asceta y místico (1293-1381), maestro de Groote, Tauler y Kempis, primer gran autor de la lengua neerlandesa. [N. del T.]

ga idea que nos habían transmitido las pinturas de los maestros de Brujas y Gante. Émile Verhaeren, por el contrario, ilumina ante nuestros ojos el mundo de los actos y de los cuerpos. Verhaeren ha desarrollado todas sus posibilidades en un universo lleno de color, móvil y sonoro.

En sus comienzos y hasta la mitad de su vida, conoció abismos de melancolía, vivió siglos interiores en la angustia y en la tristeza, llegó incluso en ocasiones a sentir la desesperación.

Muy pocos poetas hay, creo yo, que no hayan padecido entre los veinte y los treinta años de su edad una crisis esencial en la que no se hayan jugado el destino de sus dotes. Una crisis, es decir, un juicio por las fuerzas presentes, una confrontación siempre trágica de las ambiciones, de las posibilidades, de los ideales, de los recuerdos y de los presentimientos, en una palabra, un combate de todos los elementos de contradicción, de todos los temas antagónicos que una vida lo suficientemente larga ya y lo suficientemente vivida como para haberlos reunido, propone al alma desgarrada, y cuyo encuentro conflictivo impone al organismo desamparado.

Émile Verhaeren ha sentido duramente en su carne y en su espíritu esta prueba tan profunda, pues la violencia y los peligros que acarrea dependen de la grandeza misma del alma que la soporta y de la nobleza de sus objetivos. No a todos les es dado atribuir un valor infinito a enigmas eternos y a encontrar en sí cuanto es necesario para sufrir atrozmente a causa de dificultades ideales. Verhaeren sale vencedor de tan temible lucha, gran poeta, inventor finalmente de sí mismo.

Si pudiéramos, Señores, contemplar el sistema profundo del espíritu con una mirada metafísica, percibir la operación secreta de la vida mental, cómo se forma a sí misma, a sí misma se busca, se descubre y se combina, cómo se aparta de los acontecimientos y va trazándose cada vez más nítidamente, tendríamos, en tal caso, una visión de la existencia de ese artista como una larga y constante preparación de cierto estado supremo: seríamos testigos de la construcción de un creador.

Comprenderíamos que la obra capital de artista es el artista mismo, un ser para quien las sucesivas obras que van saliendo de sus manos, las obras realizadas que los demás pueden disfrutar y consumir, no son sino medios y efectos externos, en ocasiones accidentales.

El artista, pues, como obra capital, obra única y secreta de sí mismo, se ahorma y se modela poco a poco, se descifra y se reconoce; llega a ser un hombre nuevo, el que hace finalmente lo que él sólo puede hacer.

Renace así, tras su larga crisis, Émile Verhaeren. Ha triunfado; regresa del infierno de su corazón y de su pensamiento, llevando el espantoso botín del enemigo que ha aniquilado en sí mismo.

Tres libros, tres extraños testimonios del gran tormento, le descargan de los momentos atroces que ha vivido, *Les Soirs* (Los anocheceres), *Les Débâcles* (Los hundimientos), *Les Flambeaux noirs* (Las antorchas negras).

Ustedes conocen bien el enérgico poeta que aparece entonces. Ha despejado de su camino todo cuanto pudiera estorbar el despliegue de toda su fuerza poética. Se ha apartado de cualquier problema que no le concerniere absolutamente. Ha sacrificado alguna de sus cualidades primeras, ha diezmado sus deseos, ha rechazado los dones secundarios de su naturaleza. Helo aquí en posesión finalmente de su propia libertad y de su reinado esencial. Ha llegado el momento de que se trace su imagen más poderosa.

Este reinado, este dominio que hace suyo, es verdaderamente el mismo de la vida de nuestra época. Hasta él, la poesía se había limitado a sacar a la luz todos los asuntos que esta vida urdida y brutal, poderosa y esclava, propone para maravilla, horror, cólera y esperanza de los hombres. El hombre moderno ha enajenado de sí su grandeza. En el mundo que lo contiene y del que sólo es una parte ínfima y una producción efímera, el hombre ha emprendido, desde hace un siglo, un ingente trabajo de transformación artificial, de la que no puede prever ni sus límites ni sus consecuencias.

El hombre, pues, está dividido contra sí mismo, se siente poderoso y mísero, desigual en su triunfo, como extranjero en ese nuevo estado y esa nueva situación que no obstante ha creado él con sus propias manos, que es resultado de sus búsquedas, de sus cálculos, de su inflexible voluntad de conocimiento y de poder.

Es, Señores, un drama grande que vivimos. Y ese drama ha encontrado su poeta. Los temas de esa vida, en la que están en conflicto lo que fue y aquello que está llegando a ser, el espectáculo de este trastorno de la naturaleza y de este movimiento enloquecido de los hombres han encontrado en Verhaeren su introductor, su maestro, su único cantor. Gracias a él nuestra civilización material habrá recibido la eminente dignidad de la expresión lírica. Verhaeren consagra mediante el ritmo y el entusiasmo, el trabajo de las ciudades humeantes, los decorados imponentes o extraordinarios que elevan, desarrollan y multiplican los esfuerzos gigantescos de la industria. Le entusiasman las fábricas, los puertos gigantescos, los mecanismos, los aparatos, la actividad tumultuosa y confusa de hombres y máquinas. A veces sus poemas parecen llevar a una apoteosis de la energía y del poder del fuego.

Pero su corazón no se contenta con un delirio inhumano. ¡Cuánta es la piedad de Verhaeren, su admiración y su amor por nuestra raza sometida a los mecanismos por ella forjados, cautiva de prodigiosas ciu-

dades que parecen atraer hacia sí a los seres, aspirarlos, consumirlos! Ha dado nombre a esos monstruos que para mantener su extraña vida se alimentan de vidas humanas, esas criaturas *tentaculares* cuyo cuerpo en crecimiento indefinido, cuya inquietante actividad, cuyos cambios de sordenados, cuya incesante producción de ideas, cuyos vicios, cuyo lujo, cuya sensibilidad política y artística, en ellas engendrados, exigen una desenfrenada entrega de personas y de sustancia viva y pensante que absorben y transforman sin pausa.

Verhaeren se impone ahora a la admiración universal. Está en el punto más alto de la gloria literaria. Su nombre es familiar a todos los que leen a los poetas. Su obra está traducida en todas partes. Incluso se ha hecho popular en muchos países. Pero su destino no se ha cumplido. En lo que a él respecta ha alcanzado la perfección de su naturaleza. Su tarea está hecha. Su obra y su ingenio conservan un equilibrio del que puede sentirse satisfecho. Puede descansar en lo que ha dado.

Le queda por recibir, sin embargo, algo que de ningún modo esperaba de la vida que para sí había concebido. ¿Quién podía prever lo que de él iban a hacer las circunstancias? Estalla la guerra; he aquí que los formidables acontecimientos que sobrevienen contribuyen a engrandecer aún más al gran poeta, a conferirle el honor supremo o, más exactamente, a atribuirle la función suprema que pueda desempeñar un poeta.

Normalmente un poeta, incluso un poeta ilustre, no es más que un adorno de su nación, un ser suntuario, un personaje de lujo cuya existencia no tiene otro significado que la obstinación en expresar, en un lenguaje bastante distinto del corriente, lo que de más puro hay en los pensamientos menos útiles.

Pero en ocasiones llega a suceder, sin embargo, que un pueblo abrumado por el infortunio, herido hasta en la intimidad de sus hogares, privado de su independencia, sintiendo el peligro extremo de perder su entidad nacional, descubra en el poeta —en el hombre superfluo que ha cantado antaño sus costumbres y sus tradiciones, que ha exaltado y representado, ilustrado e inmortalizado a su país—, al hombre necesario, al hombre cuya obra se convertirá en símbolo de su existencia y mensajera de sus esperanzas.

¡Qué situación, Señores, la de Bélgica durante la guerra! ¡Qué situación sin comparación posible en la historia! Nunca hubo una separación tan cruel y tan clara de los miembros esenciales de una nación. Una línea de fuego, una frontera de ruinas, de cadáveres, una barrera de muerte, y, a este lado de la línea terrible, el pueblo y el territorio belgas, sometidos a la potencia enemiga, sometidos a la dura ley del conquistador, y, lo que fue aún peor para aquel pueblo privado de todos

los atributos de la libertad, de la soberanía, de su personalidad política, amenazado en su unidad, insidiosamente atacado en su conciencia misma de ser un pueblo.

Por otra parte, al otro lado de las trincheras, como en otro mundo inaccesible, el Rey, el Gobierno, el Parlamento, el Ejército, reunidos, actuando, funcionando, combatiendo en un territorio extranjero.

Jamás se había visto nada semejante. Por un lado el Estado, por otro el pueblo y, entre los dos, la furia infranqueable de la guerra.

Pero aquel pueblo encadenado, aquel pueblo al que se sometía al mismo tiempo que se le presionaba para que perdiera su alma, aquel pueblo de Flandes y aquel pueblo de Valonia pudo invocar en su infortunio, en la cautividad, en la ausencia de una dirección nacional, el venerado nombre de su poeta, del gran poeta flamenco de lengua francesa.

Del mismo modo que antaño Dante significó Italia para los italianos divididos, el nombre de Verhaeren se convirtió para los belgas oprimidos en el nombre de una divinidad de la patria. Fue, así, una carrera magnífica, total en cierto modo, la de este hombre a quien el sufrimiento, la energía, el vigor lírico, el amor profundo de los hombres le valieron a él, el más humano, ser un héroe de su nación, en quien la gloria de crear conoció finalmente la gloria de servir.

Discurso sobre Henri Bremond

Señores,

LA ACADEMIA FRANCESA no ha podido hasta hoy rendir los honores públicos que le debía a Henri Bremond, en la medida en que murió lejos de París, en la región pirenaica que tanto amó, y en la medida en que ha sido enterrado en la noble villa de Provenza en que había nacido.

Una piadosa idea que se le ha ocurrido al muy fiel compañero que muy cerca de él ha querido que la antigua casa en que moró nuestro admirable colega durante algunos años de su vida ardientemente dedicada al estudio —una vida que transcurrió entre la masa venerable de la catedral y el afán magnífico del monumento literario que construía— portara el sencillo testimonio que conviene a la memoria de un hombre exclusiva y apasionadamente consagrado al espíritu.

Llevada a efecto tal idea, habiendo quedado ahora marcada y, en cierto modo, dedicada esta casa al recuerdo y al reconocimiento, debía nuestra Corporación estar aquí y unirse a las intenciones de quienes han admirado y amado, y echan tanto de menos a nuestro gran historiador de las Letras y de la Vida Interior.

Se da la circunstancia de que quien hoy tiene que aportar a Henri Bremond un primer homenaje en nombre de la Academia estaba unido a él por lazos de amistad. Conoce bien esta morada de la rue Chanoinesse. Efectivamente muchas veces vine a visitarle, a conversar, y en ocasiones a discutir bastante calurosamente, cuando Bremond estableció su domicilio en este recoveco de la antigua *Cité de Paris*. Vuelvo hoy a esta casa a honrar la memoria del muerto; de un muerto, no obstante, más vivo, para mí, que muchos vivos... Le oigo y le veo.

Inauguration d'une plaque commémorative du séjour de M. Henri Bremond, 16 rue Chanoinesse, le 9 juin 1934. Discours de M. Paul Valéry, Typographie Firmin-Didot et Cie, 1934. (Œuvres, tomo E, Discours (1935).

Subía a su casa; me recibía con las manos abiertas; acudía, recorriendo con paso vivo unas habitaciones más bien desnudas, encendido siempre con algún fuego intelectual, ardiendo en alguna idea o en algún hermoso verso que acabara de descubrir; o inflamado por alguna santa indignación; prorrumpiendo maravillosamente contra la bajeza de un alma, contra la banalidad de un libro, la estupidez o el cálculo vil de quienquiera que fuere.

Jamás hubo un erudito más ardiente, un exegeta más entusiasta, un crítico más exquisito y, por otra parte, más temible, pues a una inmensidad de lecturas unía la delicadeza y la irritabilidad de un gusto infinitamente sensible. Podía aplicar en el examen de un texto y en el descifre de una intención, esa perspicacia, esa penetración de la mirada que desarrolla la práctica de la confesión, el ejercicio de la búsqueda del fondo del alma en los demás y en sí mismo.

No puedo pensar en él sin representármelo en movimiento; exaltado, exclamando, pasando y volviendo a pasar ante esta ventana que Notre-Dame, blanca y negra, desgastada y calada, sonora o muda —Notre-Dame, histórica, mística, romántica—, cargada de sentido, de ornamentación y de solemnes recuerdos, llenaba con su presencia poderosa.

Era otro París, éste, el de Bremond, a pocos pasos del París que se desborda.

A los pocos instantes de estar con él, ya no me extrañaba yo de que se pudiera aún tomar partido por Fenelon frente a Bossuet; implicarse decididamente en controversias, que, no por ser eternas, dejan de estar en general bastante muertas; ya no me extrañaba de que se pudieran sentir firmes simpatías o antipatías con respecto a personas o a tesis, que ya nadie conoce o en las que ya nadie piensa.

Los libros propios de aquella habitación, muy por encima del siglo, eran en su mayor parte libros del tiempo de las gorgueras, libros de aquellos que aún se compran por el mundo no para abrirlos, sino para adornar muebles o paredes, o para convertirlos en estuches para perfumes, o cajas para bombones... Tales volúmenes en folio, o en cuarto, de antigüedad auténtica, nobles libros revestidos de cuero oscuro o de amarillento pergamino se mezclaban con otros volúmenes muy distintos. Nuestras obras de poco peso y de efímera sustancia se apoyaban, se amontonaban con familiaridad en inquebrantables pirámides con obras antañonas. Bremond no odiaba toda la literatura contemporánea. Es más, en un tiempo proceloso al que han seducido, o que ha sufrido, bruscas rupturas, él era uno de los pocos ingenios que pudieron ver, y sobre todo sentir, el nexo de épocas literarias distintas y la conservación de los verdaderos valores a través de las mudanzas de la moda y las sorpresas de la novedad. A ese gran don que tenía debemos todas esas her-

mosuras que entresacó de aquellos tomos aplastantes y de aquellos textos demasiado densos en que se ocultaban. Adivinaba lo que iba a gustarnos, lo que todavía habría de enseñarnos algo, en las masas impresas de los tratados más abstrusos, en la espesura de los teólogos menos legibles...

Pero no sólo a eso puede reducirse la virtud y la riqueza de su ingenio. Nadie menos que yo puede olvidar a qué punto llevaba su pasión por la poesía. En la vida de este hombre de iglesia, en la vida de Bremond, la poesía ocupó un lugar muy importante. No sé si alguna vez hizo versos, me asombraría que no lo hubiera intentado; creo firmemente que no se pueden tener determinadas opiniones sobre un arte, si no se tiene alguna práctica del mismo. En un ingenio que no sea mediocre, la práctica en sí lleva invariablemente a reflexiones infinitas.

Bremond meditó mucho sobre el arte del poeta. Escribió brillantemente al respecto y también discutimos mucho sobre el asunto. No nos preocupaba contradecirnos, lo hacíamos con un afecto capaz de reírse de las diferencias y de apuntalarse en los contrastes. La poesía había sido nuestro vínculo, un vínculo al que no afectaban las discrepancias más de lo que una bella música pueda verse afectada por las disonancias que, más bien el contrario, la reavivan y hacen que los retornos a la armonía se sientan más intensamente.

No tiene sentido que traiga ahora a colación la casuística particular de estas cuestiones poéticas —indefectiblemente mal abordadas— a propósito de las cuales las opiniones de los aficionados divergen antes incluso de que se haya podido convenir el sentido de los términos que emplean. Me limitaré a recordar los curiosos excesos de interpretación a que llegaron un día tantos ingenios excelentes y sutiles con esas dos palabras, *poesía pura*, que un buen día tuve la desgracia de escribir. Las había escrito con la más sencilla de las intenciones; se trataba en mi pensamiento de designar simplemente la tendencia a un límite de un arte, límite imposible de alcanzar mediante el lenguaje, aunque la idea que subyace a tal tendencia y el deseo implícito en ella son esenciales a toda empresa poética.

Pero la palabra *pura* es tan hermosa que transporta al alma más allá de toda significación definida. Asociada al misterioso nombre de *poesía*, suscita, en una suerte de resonancia, un deslumbramiento intelectual, un despertar maravilloso de todas las potencias superiores del ser, una sed de todo aquello que presagia lo más elevado que sentimos en nosotros mismos.

Es esta, pues, una expresión esencialmente *poética* en sí misma, todo un poema en dos palabras, que en el alma de Bremond debió producir necesariamente efectos prodigiosos y tomar un valor absoluta-

mente transcendente de promesa de belleza. Le sirvió para los conocidos ensayos que al propósito emprendió con toda su inteligencia y con todo su corazón. Haciendo un alto en el trabajo de esa gran obra suya de tan largo aliento, dedicó algunos escritos importantes a este asunto de la *poesía pura*. Estoy convencido de que, de algún modo, le hubiera gustado ver encenderse en torno a la cuestión sin límites alguna de aquellas querellas infinitas, con discursos, réplicas y contrarréplicas, que dividieron a la Corte y a la Ciudad, y a los doctores entre sí, antaño, en aquellos tiempos en que problemas como el de la gracia, el de la comunión frecuente o el del bautismo esencial eran asuntos que podían convertirse en cuestiones candentes.

En Bremond la poesía y sus particulares dificultades supusieron un modo cultural de características verdaderamente especiales, con la implicación de unos fervores y unas curiosidades no asociados habitualmente con el gusto por las letras. La teología, la mística, la alianza de estas ciencias antiguas con algunas de las tendencias más modernas y más independientes de la psicología, acogían en él y modificaban cuanto de delicioso o de perfecto le hacía desear su temperamento poético. Esta combinación de atributos y conocimientos no es habitual, ni en el mundo ni entre los escritores, y le dio entre éstos una notoriedad de personaje maravillosamente complejo y original.

Era sacerdote, y había sido jesuita; un sacerdote de fe incommovible y dotado del más libre de los espíritus en torno a aquel punto fijo de su pensamiento. Era provenzal, y se había nutrido abundantemente en las letras antiguas, clásico por formación y por el gusto, pero romántico por el instinto y por sus tendencias. Además, nuestro provenzal vivió largos años en Inglaterra, cuya lengua conocía a fondo, como a fondo había leído a sus poetas. Y no sólo a los poetas, también había frecuentado a esos escritores muy abstractos que, unas veces en los límites difusos de la apologética y de la psicología, otras veces en los confines del anglicanismo y de la religión de la iglesia romana, se ocuparon, o se agotaron, en reunir imperceptiblemente lo que, para ellos, estaba lamentablemente separado, o, también, en buscar las fuentes y las fuerzas de la creencia en el alma minuciosamente estudiada.

Tantos estudios tan diversamente sublimes y tan extrañamente reunidos; poder leer (como muy pocos leen, además) tanto a Mistral como Sófocles, a Virgilio como a Shelley, a Fenelon como a Newman; ser capaz de meditar sobre la *Gramática del consentimiento** y encontrar el más delicado de los placeres en la lectura de Malherbe o de Racine; ha-

* Obra apologética del cardenal Newman en la que propone una espiritualidad de corte intimista. [N. del T.]

berse sometido durante mucho tiempo, sin perder por ello nada de su personalidad, a las lecciones y a la disciplina de su orden; mezclarse finalmente, durante algunos instantes, con la vida literaria; observar nuestra confusión; traspasar nuestros debates como quien puede a un mismo tiempo sentir con muy estrecha proximidad y considerar históricamente; recogerse por último, saber volver sin esfuerzo a su retiro interior y volver a encontrarse en un lejano mundo rural la soledad en que se organizan y se ordenan las ideas, todo ello, toda esa asombrosa diversidad se armonizaba en la portentosa concepción de la obra maestra que la muerte ha interrumpido.

Ignoro si se ha hecho ya alguna observación sobre la exigencia que implica la idea y el proyecto de escribir una *Historia del sentimiento religioso en Francia*. Sólo pensar en hacer la historia de un sentimiento, y del más extraño de los sentimientos humanos, la historia del sentimiento más difícil de describir, es una decisión de una extraordinaria novedad. Y aunque el enfoque sea ceñido, ajustado a tres siglos, limitado a Francia, no es menos, por ello, una empresa del mayor aliento, una empresa que supone en su autor el heroísmo en la decisión de emprender un trabajo ingente, con la exigencia concomitante de una constancia inimaginable, como no veo yo otro en nuestra época.

En esta obra, esa variedad de cualidades, esa multiplicidad de experiencias intelectuales de nuestro admirable colega, la extensión de sus conocimientos, su gusto artístico, su sentido poético, tanto como su teología y sus estudios litúrgicos han quedado necesariamente plasmados y magistralmente armonizados. Esta inacabada Historia, pese su eventual apariencia de obra de erudición y crítica, es una creación absolutamente original, y, pese a sus imponentes proporciones, procede y acaba, volumen a volumen, con un estilo y con un ritmo tan personales y tan acentuados que ni la especialización de los asuntos tratados, ni el rigor de los fines, ni el olvido o el desdén en que pueda tenerlos nuestro tiempo, ni el aparato científico de notas y referencias nos arrebatan en ningún momento la apasionada presencia de un autor que comunica su vida misma...

No puedo extenderme aquí, Señores, sobre las virtudes de tan vasta obra, sobre los importantes análisis de la oración que contiene, ni sobre el mérito que, en mi opinión, tiene haber sacado a la luz, para mayor gloria de las Letras Francesas, a multitud de admirables escritores, maestros del estilo abstracto y de la expresión de las cosas más íntimas, en algunos aspectos comparables a nuestros autores más ilustres. Me abstengo de ello en la seguridad de que todas esas cualidades eminentes se articularán con la amplitud y la precisión que convienen, con ocasión

del homenaje solemne que la Academia dedique a la memoria de Henri Bremond.

No era esto más que un preludio, en el que sólo he podido confundir mis sentimientos con mi deber, y al Director de la Corporación con el amigo que venía algunas veces a pasar una hora verdaderamente deliciosa a la rue Chanoinesse, número 16.

Esta casa, en la que el amor de amigo del canónigo Dimnet acaba de inscribir el nombre de Bremond, no debe hacernos olvidar, sin embargo, otra casa de nuestro colega, la casa en que yo le conocí, la de la calle Méchain, sita en ese barrio de París en que se encuentra el Cielo y el Infierno, el Observatorio y la Cárcel, conventos y hospitales, la demencia y la meditación, la guillotina y el gran telescopio de montura ecuatorial...

Durante siete años vivió allí Henri Bremond en la muy amable y afectuosa compañía del venerable y encantador canónigo Arthur Mugnier, uno de los muy pocos hombres a quien haya podido aplicarse el adjetivo espiritual en toda su ambigua extensión, un hombre en quien el ingenio y la bondad, el ejercicio de las almas y de las letras hallan la expresión de las cualidades más exquisitas de la antigua Iglesia de Francia. A la casa de la calle Méchain acudía asiduamente Maurice Barrès a visitar a Henri Bremond, y en aquella casa se enteró Henri Bremond, de labios de una hermana de San José de Cluny, que no sabía manejar el teléfono, de que había sido elegido miembro de la Academia, y a aquella misma casa acudió, minutos más tarde, la condesa de Noailles a llevarle un ramo de flores.

Estaría ella aquí, Señores...*.

* La condesa de Noailles, poetisa y novelista francesa, de origen griego por parte de madre, murió en el mismo año que Henri Bremond, en 1933. [N. del T.]

Homenaje a Marcel Proust

Aunque no conozca apenas más que un tomo de la gran obra de Marcel Proust, y aunque el arte mismo del novelista sea para mí un arte casi inconcebible, por lo poco que tuve el placer de leer de la *Recherche du Temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*)* puedo calibrar la pérdida excepcional que acaban de experimentar las Letras, y no sólo las Letras sino también, y más aún, esa sociedad secreta que, época tras época, forman quienes le dan su verdadero valor.

Aunque no hubiera leído una sola línea de esa vasta obra, me habría bastado ver la aquiescencia sobre su importancia de dos inteligencias tan dispares como la de Gide y la de Léon Daudet para salir de toda duda; tan extraño acuerdo no puede darse más que sobre lo más próximo a la absoluta certeza. Podemos estar tranquilos; si ellos lo proclaman a la vez, será cierto que hace buen tiempo.

Otros hay que hablarán con precisión y hondura de tan poderosa y delicada obra. Y aun otros expondrán lo que fue el hombre que la concibió y la llevó a la gloria; yo me he limitado a entreverla, y hace ya muchos años. No puedo sino plantear una opinión sin fuerza, y casi indigna de ser escrita. No sea esto más que un homenaje, una flor perecedera en una tumba que subsistirá.

* * *

En tanto que género literario que nace de cierta utilización peculiar de la lengua, la novela puede abusar del poder inmediato y significativo del discurso para comunicarnos una o varias «vidas» imaginarias, cuyos personajes quedan instituidos en dicho discurso, así como en el discurso quedan fijados tiempo y lugar, y enunciados los incidentes,

* La transcripción incompleta del título de la obra de Proust, la *Recherche du temps perdu*, es de Valéry. [N. del T.]

«Hommage», *Nouvelle Revue Française*, 112, 1923. *Variété* (1924).

que se encadenan en él por una sombra de causalidad más o menos suficiente.

Mientras que el poema pone en juego directamente a nuestro organismo, y tiene como límite el canto, que es un ejercicio de trabazón exacta y continua entre el oído, la forma de la voz y la expresión articulada, la novela pretende excitar y sostener en nosotros esa expectativa general e irregular que es nuestra expectativa de acontecimientos reales; el arte del narrador imita la deducción extraña de esos acontecimientos reales o sus secuencias corrientes. Y mientras que el mundo del poema es esencialmente cerrado y completo en sí mismo, y constituye el sistema puro de los ornamentos y de las ocurrencias del lenguaje, el universo de la novela, incluso de la novela fantástica, se vincula al mundo de la realidad, como el *trompe-l'oeil* se relaciona estrechamente con las cosas tangibles entre las que va y viene el que lo contempla.

La apariencia de «vida» y de «verdad», que constituye el objeto de los cálculos y de las ambiciones del novelista, tiende a una incesante introducción de *observaciones*, es decir, de elementos reconocibles, que él incorpora a su trazado. Una trama de detalles verdaderos y arbitrarios enlaza la existencia real del lector con las existencias fictas de los personajes, y tales simulacros se procuran bastante a menudo extrañas posibilidades de vida de aquella existencia del lector, lo que las hacen comparables, en nuestro pensamiento, a las personas auténticas. Les conferimos, sin saberlo, todos los humanos, que hay en nosotros, pues nuestra facultad de vivir implica la de hacer vivir. Así, la obra valdrá tanto cuanto les confirmamos.

Entre la novela y el relato natural de las cosas que hemos visto y oído no debe haber diferencias esenciales. No se le imponen ni ritmos, ni simetrías, ni figuras, ni formas, ni siquiera una composición decidida. Una sola ley, aunque se aplique bajo pena de muerte, se requiere y basta: que la continuación nos arrastre, que nos *aspire*, incluso hasta un fin, que puede consistir en la ilusión de haber vivido violenta o profundamente una aventura, o en haber conocido con cierta minucia a unos individuos inventados. Conviene indicar —el ejemplo de las novelas populares lo demostraría fácilmente— que un conjunto de indicaciones absolutamente insignificantes, casi nulas, consideradas una a una (en la medida en que consideradas una por una se las puede sustituir por otras igualmente fáciles), bastan para producir un interés apasionado y el efecto de vida. No estoy, con ello concluyendo nada en contra de la novela, sino, en todo caso, acusando en cierto modo a la vida, que consiste en una suma perfectamente real de cosas tales que unas son vanas y las otras imaginarias...

La novela puede, pues, admitir todo aquello que llama y admite cada proceso ordenado de nuestra memoria cuando recupera y comenta un tiempo que hemos vivido: no sólo retratos, paisajes, y aquello a lo que se llama «psicología», sino también toda clase de pensamientos, alusiones a todos los conocimientos. Puede agitar, examinar todo el espíritu.

En ello, el sueño se aproxima formalmente a la novela; se puede definir a uno y a otra mediante la consideración de esta curiosa propiedad: *que todas sus desviaciones les pertenecen*.

Pero generalmente se asocian los poemas con los sueños, y tal me parece pensado con ligereza.

Al contrario de los poemas, una novela puede ser *resumida*, es decir, *contada*, a su vez; soporta bien que de ella se deduzca una figura semejante; contiene, pues, toda una parte que voluntariamente puede convertirse en implícita. Puede también *traducirse* sin pérdida sustancial. Puede *desarrollarse* interiormente o *prolongarse* hasta el infinito, del mismo modo que puede ser leída en diversas sesiones... No hay otros límites a su duración y a su diversidad, que las limitaciones del tiempo disponible y las fuerzas del lector; todas las restricciones que se le puedan imponer no proceden de su esencia, responden sólo a las intenciones y a las decisiones particulares del escritor.

* * *

Proust ha sacado un extraordinario partido a estas condiciones tan sencillas y tan amplias. No ha captado la «vida» por la acción misma; ha llegado a ella, la ha imitado de alguna suerte, mediante la superabundancia de las conexiones que la menor de las imágenes encontraba tan fácilmente en la propia sustancia del autor. Daba raíces infinitas a todos los gérmenes de análisis que las circunstancias de su vida habían inseminado en su existencia. El interés de sus obras reside en cada uno de los fragmentos. Se puede abrir el libro por donde se quiera; su vitalidad no depende en absoluto de lo que le precede, ni en alguna suerte de *ilusión adquirida*, se basa en algo que podría denominarse como *actividad propia* del tejido mismo de su texto.

Proust analiza, y nos transmite la sensación de poder analizar indefinidamente, lo que los demás escritores han solido omitir.

En cada elemento de nuestro camino, dejamos de apreciar un *infinito en potencia*, que consiste en la capacidad de todos nuestros recuerdos para combinarse entre sí. Para avanzar en nuestra existencia y responder a los acontecimientos tenemos necesariamente que descuidar esa propiedad de inminencia de nuestra naturaleza profunda. Estamos

hechos íntimamente de algo que se hace, y que se hace a expensas de lo posible. En lo que toca a nuestra sola conciencia somos perfectamente inagotables, no podemos detenernos en nosotros mismos sin sentir infinitud de pensamientos, sin verlos sustituirse unos a otros, o desarrollarse los unos en los otros, abriendo una perspectiva de paréntesis... El alma crea sin cesar y sin cesar devora a sus criaturas. A cada instante esboza otras vidas, engendra sus héroes y sus monstruos, esboza teorías, comienza poemas... Todo eso que se pierde o que uno cree que se pierde y también todo lo que se puede esperar de sí, ese tesoro de valor total y de ningún valor, del que cada uno extrae lo que cada uno es, todo eso es sin duda lo que Marcel Proust llamaba el *Tiempo perdido*. Nadie, o casi nadie, hasta él había utilizado deliberadamente esos recursos. Su tarea consistió en utilizar todo su ser; en ello consumió todo su ser.

Proust supo armonizar las potencialidades de una vida interior singularmente rica y extrañamente trabajada con la expresión de una pequeña sociedad que quiere ser, y debe ser, *superficial*. Por obra suya, la imagen de una sociedad superficial es una obra profunda.

¿Era necesario dedicar a ello tanta inteligencia? ¿Valía el objeto tantos cuidados y una atención tan sostenida? Tal interrogante merece ser estudiado.

Lo que a sí mismo se denomina la «buena sociedad» se compone únicamente de personajes simbólicos. Nadie figura allí más que a título de alguna abstracción. Requiere que todos los poderes se encuentren; que el *dinero* hable con la *belleza*; que la *política* se desembracezca con la *elegancia*; que las *letras* y el *linaje* se aprecien y se inviten a tomar el té. Cuando un nuevo poder se hace reconocer como tal, no pasa mucho tiempo antes de que sus representantes aparezcan en las reuniones de la «buena sociedad»; y el movimiento de la historia se resume bastante bien en el acceso sucesivo de las especies sociales a los salones, a las cacerías, a las bodas y a los funerales de la tribu suprema de una nación.

Siendo los acólitos de estas abstracciones a que me he referido, individuos, que son lo que son, darán lugar a los contrastes y a las complicaciones que sólo en ese pequeño teatro pueden observarse. Igual que el billete de banco es, además, un pedazo de papel, el personaje de la «buena sociedad» combina una suerte de valor fiduciario con una sustancia viviente. Tal combinación resulta maravillosamente propicia a los designios del autor de novelas dotado de sutileza.

No hay que olvidar que nuestros escritores mayores sólo consideraron la Corte. De las ciudades no sacaron más que comedias y del campo, fábulas. Pero el gran arte, el arte de las figuras de una pieza y de los tipos más puros, entidades que hacen posible el desarrollo simétrico, y

en cierto modo musical, de las consecuencias de una situación bien delimitada, enlaza con la existencia de un ambiente convencional, en el que se use un lenguaje velado y provisto de unos límites, un ambiente en el que el *parecer* rija sobre el *ser*, y lo mantenga noblemente en una constrictión que cambia toda la vida en un ejercicio de presencia del espíritu...

* * *

La «buena sociedad» de hoy no está tan claramente regulada como lo estuvo la Corte de antaño. Pero no merece menos que aquella —y sin duda por un cierto desorden y por las interesantes contradicciones que en ella pueden observarse— que el inventor de Charlus y de los Guer-mantes haya tomado de ella sus figuras y sus pretextos, algunos de ellos sumamente delicados. En sus honduras personales, no obstante, Marcel Proust ha buscado la metafísica en la que no actúa ninguna sociedad.

En lo que respecta a sus medios artísticos, se relacionan indiscutiblemente con nuestra tradición más admirable. Se apunta, a veces, que sus obras no son fáciles de leer. No dejo yo de responder a eso que benditos sean los autores difíciles de nuestra época. Si se hacen con algunos lectores no lo serán sólo de ellos. Les ponen a su alcance, de paso, a Montaigne, a Descartes, a Bossuet, y a algunos otros que todavía merece la pena leer. Todos esos grandes hombres hablan con abstracciones, razonan, ahondan, trazan con una sola frase todo el cuerpo de un pensamiento completo. No temen al lector, no se comiden pensando en el trabajo que pueda costar su lectura ni en el suyo propio. Dentro de nada ya no les entenderemos.

Recuerdos literarios

A veces, cuando me encuentro como hoy en un lugar público, en una salón de actos o de conciertos, donde se agrupan tantos rostros, se reúnen tantas existencias, se me ocurre pensar en todos los recuerdos de una asamblea semejante, en todos los relatos maravillosos que podrían sacarse de tal muchedumbre.

Imagínense que un déspota, un sultán todopoderoso y curioso rodeara súbitamente este recinto con su guardia, y, bajo la amenaza de las armas, nos obligara a todos, uno por uno, a contar lo más extraño que hubiéramos visto, oído o experimentado en nuestra vida. ¡Qué redada! ¡Qué profusión de impresiones no saldría de un público apretado como una esponja, y ante el cual chorrearían todas las experiencias singulares, el pasado personal de cada uno! Pues bien, el público, el público en sí, es ese sultán que se aburre, y que se aburre en medio de sus tesoros... El escritor, poeta o narrador, no es nada más que un hombre entre los hombres, que se atreve a romper el silencio general y a tomar la palabra.

* * *

No conocí a Victor Hugo y como ustedes se pueden imaginar lo siento muchísimo. Pero, en fin, no tenía yo más que trece años cuando murió y confieso que todavía no había producido gran cosa.

Victor Hugo recibía con mucho gusto a los poetas jóvenes. Stéphane Mallarmé nos contó un día que estando de visita en casa del gran hombre, Hugo le cogió de la oreja y le dijo: «¡Bien, bien, conque está aquí mi querido *poeta impresionista*!».

Confundía un poco las escuelas Victor Hugo. Era capaz de todas. Sin embargo, para el observador de hoy, en algunos pasajes parece más cercano a la poesía que se llamó simbólica de lo que lo fueron sus sucesores inmediatos, los poetas del Parnaso.

Intervención con Hélène Vacaresco en la Université des Annales el 18 de noviembre de 1927. Publicada en *Conferencia*, 20 de marzo de 1928. *Œuvres*, tomo K. *Conférences* (1939).

Entre los versos de Victor Hugo, sobre todo entre los del último período de su vida, hay algunos de los versos «simbolistas» más hermosos que se hayan escrito jamás.

Entre paréntesis, les diré que estoy convencido de que Victor Hugo no era de la opinión de que la literatura pueda reducirse a esa fórmula tan simple que puede expresarse mediante la frase: «Quiere usted decir que llueve, diga que llueve.»

En una magnífica composición que consagró al recuerdo y a la gloria de Théophile Gautier, obra escrita un año o dos después de la muerte del poeta, Victor Hugo, a los setenta y un años de edad, viéndose seguramente muy cerca de su fin, después de haber visto morir a todos sus émulos, a casi todos sus amigos, a algunos de sus discípulos, después de haber visto desaparecer a Lamartine, a Musset, a Vigny y a Gautier, quiere evocar su propia muerte cercana. Piensa: «Soy muy viejo. Todo el mundo ha muerto a mi alrededor, y ahora me toca a mí, voy a morir.» ¿Y cómo lo expresa? ¿Lo dice, acaso, en cuatro palabras, en cuatro versos sencillos y directos? Quiere decir que va a morir, ¿dirá: «voy a morir»?

De ninguna manera. Victor Hugo, partiendo de esa idea tan simple, procede a un vasto y poderoso desarrollo y sustituye la expresión directa por todo un sistema de expresiones simbolistas del mayor vigor y de la más honda belleza.

Dice:

J'y cours. Ne ferme pas la porte funéraire.

(Corro allí. No cierra la puerta funeraria.)

Dice:

Mon fil, trop long, frissonne et touche presque au glaive...

(Mi hilo, demasiado largo, se estremece y casi toca a la espada...)

O, aún más, pintando el acercamiento ineluctable de la muerte que avanza hacia él, escribe estos versos admirables:

Le dur faucheur, avec sa large lame avance,
Pensif et pas à pas, vers le reste du blé.

(El duro segador con su ancha hoja avanza, / pensativo y paso a paso, hacia el resto del trigo.)

Victor Hugo tenía el convencimiento, y lo demuestra a lo largo de toda su obra, de que la expresión directa sólo puede ser una excepción

en poesía y de que el reinado de la expresión directa en un texto equivale a la supresión total de la poesía.

* * *

A Leconte de Lisle sólo pude verlo. Cuando yo vivía en el barrio Latino, veía todos los días pasar a la hora de comer a dos o tres hombres importantes. Yo comía en un pequeño restaurante del barrio por delante del cual, hacia las doce y cuarto, aparecía la silueta de un hombre bastante encorvado, con una barba corta, y una severa redingote. Tenía los ojos desvaídos y distraídos tras los vidrios del binóculo. Caminaba junto a las paredes, perdido en sus pensamientos, y a veces trazaba con el dedo esbozos de curvas en los muros: era el ilustre geómetra Henri Poincaré. Pocos instantes después, sonaba en la calle un estrépito significativo. Pateos, gritos, juramentos anunciaban que algo extraordinario iba a pasar. Finalmente llegaba el inquietante cortejo de Verlaine. Figuraba en él Verlaine bajo las especies sórdidas de mendigo o de un vagabundo, con una gorra y un pañuelo rojo al cuello. Llevaba en la mano un enorme garrote con el que golpeaba el suelo a cada paso. De vez en cuando se detenía; estallaban las risas o los insultos y luego la banda seguía su camino hacia la rue Descartes donde vivía el poeta. El contraste era notable. Me resultaba divertido ver sucederse con pocos minutos de intervalo al gran sabio, primero, abismado en sus reflexiones y sus esbozos de cálculo, y al gran poeta errante, después, inventor de tanta música... Bajaba yo un poco más tarde al jardín del Luxembourg, atraído por el estanque poblado de velas, y allí me encontraba a Leconte de Lisle, que atravesaba el jardín todos los días a la misma hora para ir desde su casa de la Escuela de minas hasta el Senado, donde era bibliotecario. Entre las doce y las dos se daba, pues, en este punto de París la conjunción de estos tres hombres ilustres maravillosamente distintos.

Les decía que no conocí en persona a Leconte de Lisle. En aquella época, su poesía, que yo no dejaba de apreciar, no era la que más me atraía. La mayoría de mis camaradas admiraban al gran poeta, y algunos le visitaban. Hoy lamento no haberlo hecho yo también. Todo cambio de ideal se apoya en el ideal que se abandona y lo supone. En mi opinión, Leconte de Lisle está hoy demasiado olvidado. Me da la sensación de que ya no tenemos hombres de tan alto porte. Nadie más firme que él en la *voluntad de poder* en lo que concierne al arte poético y al gran estilo.

Hacia 1893, estaba aún en toda su gloria, pero aquella gloria era ya una gloria de las que no se renuevan. La actividad de los jóvenes se concentraba en torno a Verlaine y Mallarmé.

Mallarmé, a quien quizá hayan leído ustedes o, al menos, hayan intentado leer, es, como saben, un autor bastante difícil. No les hablaré hoy de su obra, me limitaré a decirles unas palabras sobre su persona. Era el ser más delicioso, el hombre más afable y el más cortés que haya podido existir. Cuando iba uno a visitarle le recibía un hombre de escasa estatura, de noble mirada, con una expresión grave y dulce en sus ojos admirables. Recibía con una gracia exquisita, casi anticuada. De algún modo, Mallarmé había reconstruido su ser social, su persona visible, como había reconstituido enteramente su pensamiento y su lengua. Nos ofrece un ejemplo absolutamente singular de *recreación* de uno por sí mismo, de refundición meditada de una personalidad natural. Nada más hermoso que ese designio que Mallarmé concibió y ejecutó a propósito de su pensamiento y de sus actos, de su obra y, en definitiva, de todas sus formas de existencia.

Las relaciones con Mallarmé eran encantadoras. Como saben ustedes, todos los martes reunía en su casa a algunos amigos y a muchos desconocidos. Iba allí quien quisiera. A todos trataba con la misma afabilidad. Esta gran libertad de acceso no dejaba de tener consecuencias hilarantes. Todos los años, por la misma época, aparecía en su casa un americano melenudo que, con toda seguridad, no había abierto nunca un libro de Mallarmé, ni leído siquiera una línea suya. Llegaba aquel hombre incomprensible, se sentaba, no decía ni pío, asentía con movimientos de cabeza y, al cabo de un rato, desaparecía. Manifestaba, por otra parte, verdadera reverencia por Mallarmé. Un día le escribió al poeta diciéndole que en recuerdo de las buenas veladas pasadas en su casa, en torno a su lámpara, se le había ocurrido la idea de bautizar a un hijo que había tenido con el nombre de *Mallarmé*. De tal suerte, debe haber hoy por América un señor que se llama de nombre Mallarmé sin que probablemente sepa quién fue su homónimo ni por qué lleva tan extraño nombre de pila.

* * *

Quiero ahora contarles algunas circunstancias de mi relación personal con Stéphane Mallarmé. Un día de 1897, me llamó a su casa. Me escribía que tenía que decirme algo importante. Me lo encontré en su alcoba; su alcoba y el cuarto de trabajo eran la misma habitación. Mallarmé, simple profesor de inglés, con una muy modesta posición económica, vivía en un piso de la rue de Rome que era a la vez delicioso e

infinitamente sencillo. Vivía en la última planta de la casa en un piso minúsculo, magníficamente decorado con los cuadros que sus amigos, Manet, Berthe Morisot, Whistler, Claude Monet, Redon, le habían regalado. Me recibió, pues, en el cuartito, en el que, no lejos de la cama, tenía su mesa de trabajo, una vieja mesa cuadrada de patas torneadas de madera muy oscura. Tenía delante un manuscrito. Lo cogió y se puso a leer un texto extraño, más extraño que las cosas que ya conocía de él. El manuscrito en sí me pareció tan raro que no podía apartar mis ojos de aquel papel que sostenía Mallarmé. Tal fue mi primer encuentro con ese poema extraordinario que lleva por título *Un coup de dés*. No sé si lo habrán visto ustedes alguna vez. Era un poema especialmente hecho para darle al lector, sentado en su hogar, la impresión de una partitura de orquesta. Mallarmé había reflexionado durante mucho tiempo sobre los procedimientos literarios que harían posible que el lector sintiera, al hojear un cuaderno tipográfico, la misma sensación que transmite la música orquestal. Y, mediante una combinación sumamente estudiada, extraordinariamente sabia, de los recursos materiales de la escritura, mediante una disposición absolutamente nueva y minuciosamente meditada de los blancos, de lo lleno y lo vacío, de los distintos caracteres, de las mayúsculas, de las minúsculas, de la bastardilla, etcétera, había llegado a construir una obra de una apariencia verdaderamente sobrecogedora. Y es cierto; cuando se recorre esta partitura literaria, cuando se sigue el movimiento de este poema visual, en el que algunas palabras o ciertos pasajes, impresos con los mismos caracteres, enlazan entre sí, se ajustan en la distancia, exactamente igual que los motivos o los timbres en un fragmento musical, uno se imagina, cree oír, una sinfonía de un tipo absolutamente nuevo. Se da cuenta uno de que sería precioso en poesía poder hacer llamadas, conexiones, poder dar continuidad a un tema a través de un tema y enlazar *partes* independientes de un pensamiento. Mallarmé se había atrevido a orquestar una idea poética.

Cuando terminó de leer, me preguntó si no me parecía absolutamente insensato. Yo me quedé un rato callado, muy confuso; le pedí disculpas por la extrañeza que me causaba la extremada novedad y le rogué que me dejara ver el texto de cerca. Me tendió el manuscrito; me imaginé el ingente trabajo que debió haberle exigido la obra y consideré la constancia, el ingenio, la hondura que revelaba de su autor.

Aquel hombre había reflexionado sobre todas las palabras. Esa oscuridad que conocen ustedes, con la que quizá se hayan enfrentado a costa suya, no es sino el resultado de una búsqueda infinitamente prolongada, que pretende obtener del lenguaje y de la poesía cuanto pueden dar a la inflexible voluntad de crear.

Pero no quiero hoy insistir en este tipo de consideraciones. Prefiero permanecer en el reino de la memoria, no embarcarles conmigo en un análisis demasiado arduo. Volvamos, pues, a nuestros recuerdos.

Recordaré aún otro, el último, la última querida y dolorosa impresión que me queda de Mallarmé. Es la última visita que le hice. Era el 14 de julio de 1898. Me había invitado a pasar el día con él, en su propiedad, muy pequeña, de Valvins. Valvins es una aldea a orillas del Sena, en los linderos del bosque de Fontainebleau. Solía Mallarmé ir a pasar allí el verano, a una casa de pueblo, que había restaurado con su gusto perfecto. Allí encontraba la paz, el trabajo reflexivo, durante sus meses de vacaciones. Tenía una yola con la que paseaba a sus amigos por el río. Allí me encontré con él el 14 de julio de 1898. Después de comer me llevó a su minúsculo despacho que tenía dos pasos de ancho por seis de largo. En el alféizar de la ventana, estaban colocadas las pruebas de ese famoso *Coup de dés* de que les acabo de hablar. Durante un buen rato estuvimos los dos mirando esa especie de máquina del lenguaje que tan sabia, paciente, temerariamente había construido; nada más temerario que ese ensayo. Nadie ha tenido más coraje literario que aquel hombre, que hubiera podido ser el primer poeta de su época si hubiera accedido a dejar de ser él mismo, y que lo arriesgó todo para seguir en lo más hondo de sí, durante toda su vida, una idea.

Estuvimos mirando aquellas pruebas de imprenta durante mucho tiempo. La perfección de la ejecución material era esencial para lo que pretendía, pues la obra que él soñaba era una obra en la que la apariencia visible era capital, era necesario que todos los detalles estuvieran ordenados y ejecutados minuciosamente. Recuerdo haber discutido con él la colocación de algunas palabras, la importancia de algunos blancos... Luego salimos juntos al campo. Caminamos bajo el sol ardiente. Estaba muy avanzado el verano y los trigos se extendían completamente dorados ya en la llanura. De repente se detuvo pensativo. Estaba soñando con las próximas maravillas del otoño, el otoño que le devolvería a París, donde volvería a encontrar los conciertos... He olvidado decirles que iba todos los domingos a los conciertos Lamoureux, donde se le veía absorber, más que escuchar, la música por sí misma, como si intentara robarle sus secretos. Se le veía lápiz en mano, anotando cuanto de aprovechable para la poesía oía en la música, tratando de abstraer algún tipo de relaciones que pudieran ser transportadas al dominio del lenguaje. Durante todo el verano pensaba en lo que había anotado de aquella guisa durante el invierno, y no dejaba de esperar con impaciencia la época en que podría volver a París a su butaca de la sala de conciertos, es decir, a volver a recurrir a su fuente. Aquel día, mirando la llanura de oro que se extendía ante nosotros, aquel hombre obsesiona-

do por la música expresó algo supremo. Indicando con la mano el esplendor que se extendía ante nosotros, me dijo: «Mire, es el primer toque de címbalo del otoño sobre la tierra.» Por la noche, me acompañó a la estación. Habíamos estado charlando mucho tiempo bajo un cielo admirable... Ya no lo vi más. Tres semanas después, me llegó el telegrama de su hija en que me comunicaba su muerte. Había sido fulminado, literalmente asfixiado, por un mal irremediable, en los brazos del médico que había ido a hacerle la visita. Fue para mí un golpe terrible.

* * *

Diré ahora algunas palabras sobre otro escritor a quien también he querido y admirado, aunque fuera muy distinto de Mallarmé.

Ya conocen ustedes qué destino singular fue el destino literario de Huysmans. Empezó siendo un discípulo escrupuloso de la escuela naturalista, un fervoroso seguidor de Zola, uno de los escritores que colaboraron en las veladas de Médan*. Su arte fue extremadamente rebuscado, refinado, nervioso, quizá hasta rozar el exceso. Luego Huysmans adquirió una influencia no menos singular sobre un triple público con tres obras principales cuyo sabor y vigor son más o menos idénticos. Estos libros, *A Rebours*, *Là-bas* y *En Route*, produjeron cada uno, sobre una categoría particular de lectores, una profunda impresión. *A Rebours* fue una revelación para los jóvenes de mi época. Ya conocen ustedes el curioso argumento: el último vástago de una antigua familia se encierra en una casa que se ha hecho construir en las cercanías de París, donde se entrega al cultivo absoluto de las sensaciones. Se embriaga con perfumes que ha elegido y clasificado con minucia; compone sinfonías de líquidos; o reúne objetos singulares, flores rarísimas que recoge, de las que se prenda y se desprende. Pero en ese libro, Huysmans da también a conocer a un buen número de jóvenes de hace cuarenta años los escritores aún secretos, los pintores ignorados, los artistas menos conocidos del público. Por ese libro me enteré yo los nombres de Verlaine, de Mallarmé, de Odilon Redon y el de algunos otros, prácticamente desconocidos por entonces.

Huysmans era subjefe de negociado en la *Sûreté Générale* [la policía] en el Ministerio del Interior. Yo deseaba vivamente conocerlo y me

* En Médan, localidad cercana a París, tenía casa Émile Zola, marco de unas célebres veladas literarias que darían título, *Les soirées de Médan*, a cinco relatos de cinco autores, Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, J. K. Huysmans y Guy de Maupassant, que con el mismo tema, asunto y planteamiento —la guerra franco-prusiana—, se plantearon como manifiesto naturalista en una obra colectiva de enorme éxito. [N. del T.]

decidí a pedirle una cita. Me escribió: «Venga a la rue des Saussaies, a la Sûreté générale. Es este un lugar abyecto, pero solitario, podremos conserje me condujo hasta un pequeño despacho adornado con archivadores. Allí reinaba Huysmans. Cuando miraba a mi alrededor, buscando una postura, me fijé en unos extraños carteles pegados en los archivadores verdes del subjefe. En uno de aquellos carteles estaba escrita la palabra «mangantes» con rasgos firmes; el otro llevaba la palabra «pe-sados», y me dije: «no estoy en el archivador de la izquierda, pero es muy posible que mi carta esté en el otro.» Cuando un hombre se hace famoso, cada vez se le hacen más necesarios tales archivadores.

La conversación de Huysmans era furiosamente pintoresca. Tenía la lengua más escandalosa que se pueda imaginar. Verdaderamente no podría reproducirles la mayor parte de las cosas que me dijo. Rara vez era tierno y a menudo satírico. Huysmans era el más nervioso de los hombres aunque, por otra parte, muy fiel y muy servicial. Sus singulares libros le atraían extraños visitantes o corresponsales de lo más extraordinario. Todas las veces que fui a visitarle me encontré con alguna historia nueva, siempre sorprendente.

* * *

Ahora les diré algo del pintor Edgar Degas, a quien conocí mucho, y que puede situarse con toda naturalidad junto a Huysmans y Mallarmé. Ustedes conocen bien la obra de Degas, hoy está en los museos. El hombre tenía la personalidad más entera, más viva, a veces la más incómoda; hombre de ingenio, si hubo uno alguna vez, y de una inteligencia singular. Cuando yo le conocí, Degas vivía en una casa de la rue Victor-Massé, hoy demolida, en la que ocupaba tres pisos. En el primero tenía su museo particular. Había acumulado allí obras de los pintores que amaba. Tenía Corots, Delacroix, Ingres..., bellísimos. Encima estaba su vivienda, una de las casas más dudosamente barridas y fregadas que haya visto en mi vida. No había allí más que polvo y maravillas, cubrían las paredes sus esbozos preferidos. En el tercero estaba el taller. Allí estaban la bañera, el barreño y las esponjas que tan a menudo hicieron servir sus modelos y que aparecen en tantos cuadros suyos. Pero no quería yo hablarles del pintor ni del crítico admirable que fue. Les hablaré de un Degas menos conocido, del Degas hombre de letras y poeta. Había en él un escritor latente, y, antes de nada, un hombre de ingenio, cuyos dichos y frases son tan conocidos que no los repetiré. También había un Degas poeta, un Degas que, desde ese punto de vista, ocupa perfectamente un lugar en estos recuerdos literarios que hoy

les relato a ustedes. No me referiré a él como a un poeta aficionado, Degas, inteligencia exacta, no podía soportar quedarse en el estado larvario del aficionado. Tenía una curiosidad inmediata e infinita sobre todo eso que en las artes constituye el oficio, lo que hoy se llama técnica. Hacía, pues, versos con la conciencia de un oficio que no tenía; los hacía además con enorme trabajo, como debe ser, pues quien hace versos sin tener que esforzarse no hace versos. Cuando se encontraba más desconcertado, cuando al artista le faltaba la musa o el artista a la musa, pedía consejo; iba a quejarse sobre el hombro de las gentes de aquel otro arte. Unas veces recurría a Heredia, otras a Stéphane Mallarmé; les exponía sus desdichas, sus deseos, sus impotencias; les decía:

«He estado trabajando todo el día con este maldito soneto. He perdido todo un día, alejado de la pintura, en hacer estos versos y no consigo hacer lo que quería. Me duele la cabeza.»

Un día que le contaba esto mismo a Mallarmé, acabó por decirle:

«No me explico por qué no consigo terminar mi poemita, cuando estoy lleno de ideas.»

Y Mallarmé le contestó:

«Pero, Degas, los poemas no se hacen con ideas, se hacen con palabras.»

He aquí una gran lección.

Estoy convencido de que la edad de una civilización debe medirse por el número de contradicciones que acumula; por el número de costumbres y creencias incompatibles que en ella se encuentran y en ella, unas a otras, se atenúan; por la pluralidad de las filosofías y de las estéticas que tan a menudo en una sola cabeza coexisten y cohabitan. ¿No es ese, acaso, nuestro estado? ¿Acaso no están nuestros espíritus llenos de tendencias y de pensamientos que se ignoran entre sí? ¿No se ve, acaso, a cada instante, cómo en una misma familia se practican distintas religiones, se unen distintas razas, distintas opiniones políticas, o, en un mismo individuo, hay todo un tesoro de discordias latentes? Un hombre moderno, y en ello reside el carácter de la modernidad, vive familiarmente con una gran cantidad de contrarios instalados en la penumbra de su pensamiento.

ISBN 84-7774-564-1

